الرؤية والتشكيل
في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي

إعداد

سعد بن ماشي العنزي

إشراف

الدكتور حمدي منصور

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات
الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

الجامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

(كانون ثاني / ٢٠٠٩م)

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة (الرؤية والتشكيل في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي) وأجيزت بتاريخ ١٢ / ١١/ ٢٠٠٩

أعضاء اللجنة:-	التوقيع
١- الدكتور / حمدي منصور (مشرفاً) أستاذ مشارك – أدب جاهلي وأندلسي / الجامعة الأردنية	....
٢- الدكتور / صلاح جرار (عضواً) أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي/ الجامعة الأردنية	....
٣- الدكتور / محمد علي أبو حمدة (عضواً) أستاذ النقد القديم / الجامعة الأردنية	....
٤- الدكتور / يونس شنوان شديفات (عضواً) أستاذ الأدب الأندلسي/ جامعة اليرموك	....

الإهداء

إلى من علمني أن الأعمال الكبار لا تتم إلا بالصبر والعزيمة والإصرار ..... (والدي).

إليك (أماه) ... قطرة في بحرك العظيم ... حباً وطاعة وبراً.

إلى (رفيقة دربي) من سارت معي نحو الحلم خطوة بخطوة.

إليكم أبنائي (مقرن، عبد العزيز، فَيْ).
أحضرت شيئاً من الثمر فأنتم سقائي بعد الله وأنتم المطر.

شكر وعرفان

إن الشكر أول ما يتوجه به والحمد أو ما ينبغي إنما هو لله الكريم المنان، الذي أكرمني بمعرفة رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، ونـــذروا أنفسهم لخدمة العلم، وما بخلوا عن كرم العطاء وجزيل النصح والتوجيه، والإرشاد لكل من تتلمذ عليهم، فلهم مني كل الشكر والتقدير والعرفـــان، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور حمدي منصور المشرف على هذه الرسالة، الذي استفدت أول ما استفدت منـــه كرمـــه، وحـــسن تعاملـــه، وعلمه، وخلقه، وتواضعه الجم، ثم توجيهه لي على الـــرغم مـــن كثـــرة مشاغله فله اليوم مني الدعاء ولا يسعني في هذا المقـــام إلا أن أتقـــدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان للجنة المناقشة، الذين فرغوا من أوقـــاتهم الثمينة لهذه الرسالة ليبدوا ملاحظاتهم القيمة عليها، ومن ثم مناقـــشتها، فجزاهم الواحد الأحد عني خير الجزاء وهم:

الأستاذ الدكتور صلاح جرار

نائب رئيس الجامعة الأردنية لشؤون الكليات والمعاهد الإنسانية.

أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي في الجامعة الأردنية،

والدكتور محمد علي أبو حمدة أستاذ النقد القديم في الجامعـــة الأردنيـــة والأســـتاذ الـــدكتور يـــونس شـــديفات أســـتاذ الأدب الأندلـــسي في جامعة اليرموك.

فهرس المحتويات

الرؤية والتشكيل في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي

إعداد

سعد ماشي العنزي

المشرف

الدكتور حمدي منصور

الملخص

تناولت هذه الدراسة الرؤية والتشكيل في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، وقد اعتمدت على نسخة ديوان الشاعر الذي جمعه وحققه الدكتور محمد رضوان الداية، ثم قمت بدراسة الديوان، وتحليل النصوص الشعرية وشرحها ونقدها، للوصول إلى كيفية تشكيلها وما تكشفه من رؤى الشاعر وشخصيته، مسترشداً بآراء النقاد القدماء والمحدثين.

هذا وقد جاءت الدراسة في خمسة فصول مسبوقة بتمهيد؛ تحدثت فيه عن عصر ابن خاتمة وبيئته وتلاميذه، وعلمه وأدبه وشعره، ومكانته بين أهل عصره، وأسلوبه ولغته الشعرية.

وعقدت الفصل الأول للحديث عن رؤى الشاعر من خلال التشكيل اللفظي والبديعي، وخصصت الفصل الثاني لدراسة التشكيل بالصور البيانية، وأما الفصل الثالث فقصرته للحديث عن التشكيل البديعي وأثره في رؤية الشاعر، وجعلت الفصل الرابع لدراسة التشكيل الموسيقي عند ابن خاتمة، وجاء الفصل الخامس من هذه الرسالة دراسة تطبيقية لنماذج من شعر في أهم المجالات التي طرقها الشاعر، واشتملت الخاتمة على خلاصة ما توصلت إليه الدراسة.

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين حمد الشاكرين، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله.

أما بعد:

فعلى الرغم من المحن التي تعرض لها التراث الأندلسي بالحرق والإتلاف والنهب نتيجة الحروب والفتن والنزاعات ونتيجة الحرق على يد الإسبان بعد استيلائهم على غرناطة سنة ٨٩٧هـ / ١٤٩٢م، إلا أن عدداً غير قليل من دواوين الشعر الأندلسي والمجاميع الشعرية الأندلسية قد نجت من تلك المحن، مما أتاح للدارسين الوقوف على روائع من ذلك الشعر، وقد أملت الظروف السياسية والاجتماعية والبيئية التي عاشها الأندلسيون على شعراء الأندلس النزوع إلى موضوعات شعرية أكثر من غيرها؛ فجمال الطبيعة الأندلسية وسحرها الأخاذ دفعهم إلى الإكثار من وصف الطبيعة والتفنن فيه، وتنوع أصول المجتمع الأندلسي وحرية المرأة دفعهم إلى التنوع في وصف مظاهر الحياة الاجتماعية، والتفنن في شعر الغزل، وما اتصل به من مجالس الغناء والطرب واللهو والخمر، وكان لسقوط مدنهم في أيدي الإسبان أثرٌ بالغٌ في الإكثار من شعر الاستنجاد وشعر رثاء المدن والشعر السياسي والتاريخي بشكل عام. [(١)]

من هذا المنطلق خصصت هذه الدراسة لشاعر من شعراء القرن الثامن الهجري في الأندلس وهو ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، إذ قامت على دراسة الرؤى والتشكيل في شعره.

وتأتي أهمية هذه الدراسة في أنها دراسة تحليلية نقدية تحاول توضيح رؤى ابن خاتمة وإبرازها من خلال توظيفه للألفاظ، والأدوات، والأساليب، والصور البيانية، والمحسنات البديعية وغير البديعية. كحسن التقسيم، والتصريع، وتوظيف الأوزان الخليلية، وكذلك الجديد من الأوزان وخصوصاً في مجال الموشحات، فقد ورد في ديوانه تسعة عشر موشحاً، وقد ظهرت أولى طبعات الديوان بتحقيق الدكتور محمد رضوان الداية سنة (١٩٧١م) في دمشق.

وتهدف هذه الدراسة إلى إماطة اللثام عن شخصية ابن خاتمة ورؤاه من خلال دراسة فنية تحليلية نقدية لشعره، وابن خاتمة واحد من أكبر شعراء جنوب شرق الأندلس، ولم يكن ابن خاتمة شاعراً فقط، ولكنه كان - أيضاً – من كبار العلماء والكتاب في زمانه، بالإضافة إلى

---

(١) انظر صلاح جرار، قراءات في الشعر الأندلسي، دار المسيرة للنشر، (٢٠٠٧م)، عمان، (ص ٧).

شهرته شاعراً من شعراء الطبيعة سائراً على منهج ابن خفاجة الذي عاش في القرنين الخامس والسادس الهجريين (٤٥٠ – ٥٣٣هـ).

أما مشكلة الدراسة فقد جاءت من افتقار شعر ابن خاتمة الأنصاري إلى من قام على دراسته وتحليله والغوص فيه والنظر في جمالياته، فلم أجد سوى دراسة للباحث حمدي أحمد حسنين بعنوان (استلهام التراث في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي) وقد اهتم الباحث في دراسته هذه بتتبع كل ما هو تراثي قديم في شعر ابن خاتمة والبحث عنه، ولم يَعْدُ ذلك للنظر في الجوانب الفنية، وكذلك دراسة خالد اللامي (مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة).

وقد جاءت الدراسة في خمسة فصول مسبوقة بتمهيد عن ابن خاتمة، وعصره، وبيئته، وأساتذته، وتلاميذه، وعلاقته بمعاصريه، وأسلوبه، ولغته الشعرية.

وقد جاء التشكيل اللفظي والأسلوبي في الفصل الأول في مبحثين:

المبحث الأول:- التشكيل الشعري بالألفاظ قديمها وحديثها وأثره في رؤية الشاعر.

والمبحث الثاني:- التشكيل التكراري لبعض الألفاظ والأدوات والأساليب وأثره في جمالية النص ورؤية الشاعر.

أما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن التشكيل بالصورة البيانية وقسمته إلى ثلاثة مباحث.

المبحث الأول: التشكيل بالتشبيه.

المبحث الثاني: التشكيل بالاستعارة.

المبحث الثالث: التشكيل بالكناية.

وعقدت الفصل الثالث لدراسة التشكيل البديعي، وأثره في رؤية الشاعر، وجعلته في أربعة مباحث.

المبحث الأول: التشكيل بالطباق.

المبحث الثاني: التشكيل بالمقابلة.

المبحث الثالث: التشكيل بالجناس.

المبحث الرابع: التشكيل بالتورية.

وجاء الفصل الرابع لدراسة التشكيل الموسيقي، وأثره في رؤية ابن خاتمة في ثلاثة مباحث.

المبحث الأول: التشكيل بالأوزان الخليلية الموروثة، والقوافي.

المبحث الثاني: التشكيل بالأوزان المستحدثة.

المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي بالألفاظ، والتصريع، وحسن التقسيم.

وأما الفصل الخامس في هذه الدراسة فقد جعلته دراسة تطبيقية على نماذج من شعر ابن خاتمـــة تناولت فيه أهم الأغراض التي طرقها الشاعر من مدح، وغزل، ووصف، وغيرها، والغاية مـــن وراء ذلك أن تتضح الجوانب الجمالية والفنية التي أبدعتها شخصية الشاعر، ورؤيتـــه، وإبداعـــه الشعري.

أما الخاتمة فأوجزت فيها خُلاصة ما توصلت إليه الدراسة وما انتهت إليه من نتائج.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل ...

الباحث

سعد العنزي

التمهيد

١ - عصر ابن خاتمة وبيئته

٢ - الحياة السياسية

٣ - الحياة الاجتماعية

٤ - الحركة العلمية والأدبية

٥ - ابن خاتمة

(أ) نسبه

(ب) ولادته ووفاته

(ج) أساتذته وتلاميذه ومكانته

(د) مؤلفاته

(هـ) شعره

٦ - الأسلوب واللغة الشعرية

التمهيد

١ - عصر ابن خاتمة وبيئته:

عاش أبو جعفر بن خاتمة الأنصاري الأندلسي المتوفى سنة ٧٧٠هـ (١٣٦٩) [١]، في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) في مدينة ألْمريَّةَ، وكانت من أهم الموانئ البحرية التي بناها المسلمون على البحر المتوسط جنوبي شرق بلاد الأندلس.

والمرية كان لها شأن عظيم منذ أمر ببنائها الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر سنة ٣٤٤هـ[٢]، وجعلها المسلمون مركزاً لمراقبة البحر المتوسط لتجنب أي هجوم بحري مفاجئ، وما زالت تلك وظيفة ألمرية بالإضافة إلى كونها من أهم الموانئ التي تستقبل المراكب القادمة من الإسكندرية والشام، وغيرها.

ووادي ألمرية وادٍ مريع، نقل المقري (المتوفي بمصر سنة ١٠٤١هـ) [٣] في نفح الطيب؛ أن وادي ألمرية أربعون ميلاً في مثلها، كلها بساتين ذات بهجة وجنات نضرة وأنهار جارية وطيور مغردة[٤].

وفي عصر ملوك الطوائف (٤٠٠ – ٤٨٠هـ) [٥] صارت ألمرية إمارة مزدهرة وسمت مكانتها، وصارت تنافس القواعد الأندلسية الكبرى وخصوصاً إبان حكم خيران العامري[٦]، وظلت هذه المكانة لمدينة ألمرية خلال حكم المرابطين[٧] ثم الموحدين[٨].

---

(١) انظر: الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد عبدالله عنان، ط ٢، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٤٧/١ ، ٢٦٧ وانظر: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين لمحمد عبدالله عنان، ص ٤٥١.

(٢) نفح الطيب، للمقري، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م، ١٦٢/١، وانظر: مقدمة محقق الديوان، ص ٧، ومعجم البلدان لياقوت الحموي، دار صادر – بيروت، لبنان ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م، ص ١١٨، ١١٩.

(٣) نفح الطيب، ١١/١.

(٤) نفح الطيب، للمقري، ١٦٣/١، وانظر: محقق الديوان د. محمد رضوان الداية، ص ٧.

(٥) بدأ تمزق الدولة الأموية سنة ٣٩٩هـ حين توفي عبد الملك بن المنصور بن أبي عامر الذي ملأ الفراغ الذي خلفه موت والده، وسقطت نهائياً سنة ٤٢٢هـ ، انظر: أعمال الأعلام للسان الدين بن الخطيب ص ١٣٩، في التاريخ العباسي والأندلسي د. أحمد مختار العبادي، دار النهضة العربية – بيروت ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م، ص ٤٦٤.

(٦) أحد غلمان المنصور بن أبي عامر الحاجب والقائد الأموي المشهور.

(٧) حكم المرابطون الأندلس من سنة ٤٨٣هـ إلى سنة ٥٤١هـ (١٨٠٦ – ١١٤٧م).

(٨) حكم الموحدون الأندلس من سنة ٥٤١هـ إلى سنة ٦١٢هـ (١١٤٧ – ١٢١٤م).

أما في نهاية القرن السابع الهجري وخلال القرن الثامن فقد صارت ألمرية جزءً من مملكة غرناطة التي لم يبقَ للمسلمين غيرها آنذاك في بلاد الأندلس، والتي حكمها بنو نصر المعروفون ببني الأحمر نسبة إلى والد محمد بن يوسف الأحمر بن نصر مؤسس تلك المملكة، ويرجع نسب هذه الأسرة إلى قيس بن سعد بن عبادة الأنصاري الخزرجي[١].

وظلت أسرة بني نصر أو بني الأحمر تحكم هذه المملكة الصغيرة من سنة ٦٣٥هـ (١٢٣٧م) إلى أن سقطت غرناطة سنة ٨٩٧هـ (١٤٩٢م)[٢].

٢ - الحياة السياسية:

صارت غرناطة منذ سنة ٦٣٥هـ عاصمة دولة بني نصر حتى تسلمها النصارى سنة ٨٩٧هـ، وكانت هذه السنة نهاية الوجود العربي الإسلامي في الأندلس، وقبل سقوط الأندلس في نهاية القرن التاسع الهجري عاش ابن خاتمة في القرن الثامن الهجري.

وعلى الرغم من أن هذا القرن شهد استقراراً نسبّياً لانشغال الإمارات النصرانية بفتن داخلية، ولم يعد هناك منافس لبني الأحمر فيما بقي من الأندلس للمسلمين، غير أن بأس بني الأحمر كان بينهم شديداً "يشغب بعضهم على بعض، ويستعين كل متشوف إلى الملك بالغوغاء[٣] والناعقين الشرهين إلى تبديل الدعوات"[٤]. فلم تزد الدولة إلا ضعفاً والأحوال إلا سوءً، وكان النصارى لا يضيعون فرصة خلاف إلا ويغتنمونها، وكان المسلمون يحطبون في حبالهم طوعاً أو كرهاً إذ كانوا يستعين بعضهم على بعض بأعدائهم النصارى الذين وحدوا صفوفهم وأضافوا إلى قوتهم قوى أخرى إنجليزية وفرنسية وبابوية بشكل خاص[٥]، كما استعان بعضهم على بعضهم بالنصارى، كذلك استعان بعضهم على بعض بحكام المغرب المسلمين.

انظر: حكم المرابطين والموحدين: نهاية الأرب للنويري ج٢٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م والبيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب لابن عذاري المراكشي، دار الثقافة، بيروت – لبنان بدون تاريخ، ج٤.

(١) انظر: جذوة الاقتباس لابن القاضي طبعة فاس ١٣٠٩هـ ص ٩٩. انظر مقدمة التحقيق لكتاب نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان لابن الأحمر، تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار الثقافة ١٩٦٧ ص ٦٥ – ٦٦

(٢) انظر: نهاية الأندلس، محمد عبدالله عنان، ص ٢٤٩.

(٣) اللمحة البدرية (بتصرف يسير) ص ٧٠.

(٤) انظر: السابق، مقدمة المحقق لنثير الجمان د. محمد رضوان الداية ص ١٥.

(٥) انظر: الإحاطة لابن الخطيب، الطبعة الثانية، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م، مكتبة الخانجي – القاهرة، ٤٢٣/١، نهاية الأندلس لعنان ص١١٧، مقدمة محقق الديوان ص ١٥ ، ١٦

ولعل من المناسب – هنا – استعراض تاريخ حكام غرناطة من بني الأحمر حتى سنة ٧٧٠هـ، وكيف كانت علاقاتهم مع بني مرين حكام المغرب، وكيف كانت علاقاتهم بالممالك النصرانية في الشمال وخصوصاً مملكة قشتالة المتاخمة لحدود مملكة غرناطة من الشمال والغرب[١].

لقد حكم هذه الدولة من البيت النصري أول أمرائهم محمد بن يوسف الأحمر (٦٢٩ – ٦٧١، ١٢٣١ – ١٢٧٢م)، وخلفه ابنه الفقيه محمد بن محمد بن يوسف (٦٧١ – ٧٠١هـ، ١٢٧٢م – ١٣٠١هـ)، وخلفه ابنه محمد الشهير بالمخلوع (٧٠١ – ٧٠٨هـ، ١٣٠١ – ١٣٠٨م). وبدأت الفتن مع عهد المخلوع، فقد ثارت عليه فئة من كبار رجال الدولة، على رأسهم أخوه أبو الجيوش نصر بن محمد الفقيه، فقتل الثائرون الوزير ابن الحكيم، واعتقلوا السلطان في حصن المنكب، وأرغموه على التنازل عن العرش لأخيه نصر[٢] (٧٠٨هـ ٧١٣هـ ، ١٣٠٨ – ١٣١٣م) فكانت أيامه "أيام نحس مستمر"[٣] – كما يقول لسان الدين ابن الخطيب – "فتوالت النكبات على غرناطة من الجيوش القشتالية والأراجونية وتوترت العلاقات مع بني مرين حكام المغرب"، وفي سنة ٧١٣هـ استطاع أبو الفرج إسماعيل ابن فرج دخول غرناطة (٧١٣ – ٧٢٥هـ ١٣١٣ – ١٣٢٤م)، وتنازل أبو الجيوش نصر لابن عمه إسماعيل بن فرج، وسار نصر بأهله إلى وادي آش، وتولى حكمها حتى مات سنة ٧٢٢هـ[٤].

استمر حكم إسماعيل بن فرج حتى سنة ٧٢٥هـ (١٣٢٤م)، وامتاز عهد إسماعيل بالاستقرار والقوة والازدهار، وعاد عهد الجهاد، وكانت الغزوات سجالاً بينه وبين ملك قشتالة الذي غزا بسائط غرناطة واستولى على عدة حصون، وهزم جيش السلطان إسماعيل هزيمة شديدة سنة ٧١٦هـ، ولما رأى القشتاليون نجاح غزوتهم اعتزموا الاستيلاء على الجزيرة الخضراء ليحولوا دون وصول الإمداد للمسلمين من المغرب، ولكن السلطان إسماعيل بادر إلى تحصين الجزيرة، فعدل القشتاليون إلى مهاجمة غرناطة عاصمة الدولة فتصدى لهم الجيش الغرناطي فكان نصراً كبيراً للمسلمين مزقوا فيه الجيش القشتالي في العشرين من ربيع الثاني

---

(١) انظر: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، لمحمد عبدالله عنان، ط٢، مكتبة الخانجي – القاهرة ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م، ص ٧٩.

(٢) انظر: الإحاطة ١ / ٥٥٢ – ٥٦٤، اللمحة البدرية ٤٨ – ٥٤. ونهاية الأندلس ص ١٠٤.

(٣) انظر: اللمحة البدرية ص ٥٧، مقدمة محقق نثير الجمان ص ١٨،

(٤) انظر: الإحاطة ١، ٣٩٣ – ٣٩٤، ونهاية الأندلس ص ١٠٦.

سنة ٧١٨[١]هـ، وبعد هذا النصر تتابعت غزوات المسلمين في الأراضي القشتالية وتوالت الانتصارات، وكان آخرها في رجب سنة ٧٢٥هـ، ويوم عودته إلى غرناطة اغتاله ابن عمه محمد بن إسماعيل صاحب الجزيرة حيث طعنه بخنجره وهو بين وزرائه وقادته[٢].

وولي بعد إسماعيل ولده؛ أبو عبدالله محمد بن إسماعيل (٧٢٥ – ٧٣٣هـ، ١٣٢٤ – ١٣٣٣م)، وكان - على الرغم من حداثة سنه[٣] – مقداماً قوي النفس كأبيه، فلم يلبث أن بطش بوزيره ابن المحروق لاستبداده وسوء سيرته في الناس، فقتل بأمر منه سنة ٧٢٩هـ[٤]، ولم يكن عهده مستقرّاً نظراً لنشوب فتن داخلية قادها عم السلطان محمد بن فرج، ولتربص النصارى بالمملكة الغرناطية، وبعد إحدى المعارك التي انتصر فيها الجيش الغرناطي على ملك قشتالة في جبل طارق سنة ٧٣٣هـ، وفي طريق عودة السلطان المنتصر محمد بن إسماعيل اغتالته جماعة من المتآمرين[٥].

وتولى المملكة بعد محمد بن إسماعيل أخوه أبو الحجاج يوسف (٧٣٣ – ٧٥٥هـ - ١٣٣٣ – ١٣٥٤م) ، كان يوسف فتى في السادسة عشرة من عمره، وكان من أعظم ملوك بني الأحمر وأبعدهم همة وارفعهم خلالاً، وكان عالماً شاعراً يحمي الفنون والآداب[٦]، واستمر عهده اثنتين وعشرين سنة كانت سني نهضة وجهاد، وساعده اثنان من أكفأ الوزراء، الأول، أبو النعيم رضوان، وكان إلى جانب الوزارة قائداً يسير النصر في ركابه لقبه لسان الدين ابن الخطيب بـ (حسنة الدولة النصرية وفخر مواليها)، [٧] أما الثاني: فهو الكاتب والشاعر الكبير أبو الحسن علي بن الجياب؛ الذي استمر في الوزارة حتى وفاته سنة ٧٤٩هـ، فخلفه في الوزارة تلميذه النجيب فخر بلاد الأندلس والمغرب لسان الدين بن الخطيب[٨]. وكلاهما صديقان لشاعرنا ابن خاتمة.

---

(١) نهاية الأندلس، محمد عبدالله عنان ص ١٠٧، ١٠٨.

(٢) نهاية الأندلس، محمد عبدالله عنان، ص ١١١.

(٣) لم يتجاوز عمره الحادية عشرة (انظر: الإحاطة ١، ٣٩٥ – ٤٠١).

(٤) انظر: نهاية الأندلس ص ١١١.

(٥) انظر: تاريخ ابن خلدون دار القلم – بيروت، ط٤، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ٢٦٣ – ٢٦٤، وانظر نهاية الأندلس، ص ١١٤.

(٦) انظر: مقدمة نثير الجمان تحقيق د. محمد رضوان الداية ص ٢١، وانظر: نهاية الأندلس ص ١١٥.

(٧) انظر: الإحاطة ١، ٥٤٨ – ٥٤٩، وانظر نهاية الأندلس، ص ١١٥.

(٨) انظر: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين ص ١١٦.

أما نهاية السلطان يوسف فكانت في صلاة عيد الفطر المبارك في الجامع الأعظم في قرطبة سنة ٧٥٥هـ، إذ اغتاله مخبول بطعنة خنجر، وقد مزقته سيوف الحراس ولم يعرف دافعه، وكان السلطان يوم استشهاده في عنفوان شبابه وقوته في السابعة والثلاثين من عمره[١].

وولي بعد أبي الحجاج يوسف ابنه محمد بن يوسف الملقب بالغني بالله (٧٥٥ – ٧٦٠هـ)، وفي سنة ٧٦٠هـ ثار جماعة بقيادة محمد بن إسماعيل بن محمد بن فرج في غيبة الغني بالله عن قصر الحمراء، فاقتحموا قصر الحاجب رضوان وقتلوه، وأخرجوا إسماعيل ابن يوسف وكان معتقلاً في أحد أبراج الحمراء، ونصبوه ملكاً (٧٦٠ – ٧٦١هـ)، ثم رأى مدبر الفتنة محمد بن إسماعيل أن ينفرد بالحكم فدبر قتل إسماعيل وتولى الحكم (٧٦١ – ٧٦٣هـ)، حتى عاد الغني بالله ودخل غرناطة ٧٦٣هـ / ١٣٦١م واستمر حكم الغني بالله حتى سنة (٧٩٣هـ - ١٣٩١م)[٢]، وكانت المرية بلد الشاعر متأثرة بما يجري في غرناطة عاصمة الدولة.

٣ - الحياة الاجتماعية:

تجلت الفتن الداخلية والصراع السياسي والعسكري بين المسلمين والنصارى في بلاد الأندلس مع نهاية القرن السابع الهجري وبداية القرن الثامن عن سقوط أكثر القواعد الأندلسية الكبرى في أيدي النصارى مثل: قرطبة وطليطلة وإشبيلية وبلنسية ومرسية وجيان وغيرها، ولم يبقَ للمسلمين سوى مملكة غرناطة وقد لجأ إليها كثير من الأسر المسلمة التي أبت التنصر أو البقاء تحت حكم النصارى من سائر البلاد الأندلسية[٣].

وكانت مملكة غرناطة – على الرغم من صغرها – تضم ثروات عظيمة من الموارد الطبيعية، فإلى جانب وديانها الخضراء التي تجود بالحبوب والكروم والزيتون والفواكه، توجد الجبال التي تخترقها من كل صوب، وبها الكثير من الثروات المعدنية، ومن بينها الذهب والفضة والرصاص والحديد[٤]، وتفيض الأنهار العديدة على بسائطها بالماء الغزير، وكانت ثغورها؛

---

(١) انظر: السابق ذاته، واللمحة البدرية، لابن الخطيب ص ٩٧، ونهاية الأندلس، ص ١٢٥.

(٢) كان الغني بالله مع وزيره لسان الدين بن الخطيب قد لجآ إلى سلطان المغرب أبي سالم إبراهيم بن علي المريني، حتى تهيأت الفرصة وأعاد ملكه، أما مدبر الفتنة وبعد دخول الغني بالله غرناطة هرب مع حاشيته إلى ملك قشتالة دون عهد سابق فقتلهم وبعث برؤوسهم إلى الغني بالله عربون مودة وصداقة وانتقاماً من مدبر الفتنة لمعركة كانت جرت بينهما. (انظر: نهاية الأندلس ومقدمة نثير الجمان).

(٣) انظر: محمد عبدالله عنان: نهاية الأندلس ص ٤٢١.

(٤) انظر: السابق ذاته، الإحاطة لابن الخطيب، ١٠٤/١، وانظر: نهاية الأندلس، ص ١٢١.

وهي ثغور الأندلس الجنوبية وخصوصاً مالقة وألمرية من أغنى الثغور الإسلامية وأزخرها بالحركة التجارية والحياة الرخية، وكانت غرناطة تضم نيفاً ومئة بلدة وقرية تفيض كلها بالخيرات[١]، أما غرناطة عاصمة المملكة الإسلامية فقد غدت عقب سقوط القواعد الأندلسية الأخرى في يد النصارى أعظم القواعد الأندلسية الباقية وأغناها وأكثرها ازدحاماً بالسكان، وكانت من أجمل المدن بقصورها وشوارعها وميادينها وحمرائها المطلة عليها من ربوتها المنيعة[٢].

كان سكان تلك المملكة الغرناطية يعيشون في رغد من العيش، ولم يكن يكدر صفو حياتهم إلا كثرة الحروب والنزاعات سواءٌ الداخلية منها أو الخارجية.

أما نظام الحكم فكان مطلقاً كنظام الحكم في تلك الأيام في كل الممالك، فكان السلطان يستأثر بكل السلطات، ولم يكن يستشير الزعماء والقادة إلا في أوقات الخطر والحروب، فإذا ما وجد وزير قوي انفرد بالسلطة، ولكن كان هذا النظام ينتهي – غالباً – بثورة تنتهي بمقتل الوزير المتغلب، وحدث هذا عدة مرات كما في أيام أبي عبدالله محمد الملقب بالمخلوع (٧٠١ – ٧٠٨هـ) حيث استأثر بالحكم الوزير ابن الحكيم، وفي عهد أبي عبدالله محمد بن إسماعيل (٧٢٥ – ٧٣٣هـ) حيث استبد بالحكم الوزير ابن المحروق، وفي عهد أبي الحجاج يوسف (٧٣٣هـ - ٧٥٥هـ) حيث استبد بالحكم الحاجب أبو النعيم رضوان، وفي عهد الغني بالله (٧٥٥ – ٧٩٣هـ) حيث استبد بالحكم ذو الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب[٣].

٤ - الحركة العلمية والأدبية:

بلغت الحركة الأدبية والفكرية ذروة ازدهارها في مملكة غرناطة في عصر السلطان يوسف بن إسماعيل النصري (٧٣٣هـ - ٧٥٥هـ) وولده السلطان الغني بالله محمد بن يوسف (٧٥٥ – ٧٩٣هـ)، [٤] وكان السلطان أبو الحجاج يوسف نفسه عالماً وأديباً. وكان من بين

---

(١) انظر: الإحاطة للسان الدين بن الخطيب، ١٣٣/١ – ١٣٨.

(٢) محمد عبدالله عنان: نهاية الأندلس ص ٤٢٢.

(٣) انتهت كل هذه الأحداث بقتل الوزير أو الحاجب المستبد.

انظر: نهاية الأندلس ص ٤٢٣، وغيره من كتب التاريخ لهذه الفترة.

(٤) انظر: محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس ص ٤٤٣.

وزراء مملكة بني الأحمر وكتابها كثير من أعلام الشعر والأدب الكبار، كابن الحكيم الرُّنـدي[١]، وابن الجياب[٢]، وابن الخطيب، وابن زَمْرَك[٣].

وتكاد الحركة الفكرية في ذلك العصر تنحصر في الأدب والشعر، وعلوم الـدين، أمـا العلوم العقلية فقد أصابها شيء من الركود، وقلما نجد في هذه الفترة عالماً من أقطاب الطـب أو الفلسفة أو العلوم الرياضية التي ازدهرت من قبل في الأندلس[٤].

ولكننا نجد كثيراً من الشعراء والكتاب والمؤرخين والفقهاء، وكان السلطان أبو الحجـاج يوسف بن إسماعيل أعظم سلاطين بني نصر، وأشدهم حماسة لرعاية الآداب والفنـون، وكـان حريصاً من بعده ابنه الغني بالله على دعوة العلماء والشعراء لحضور حفلات القصر الملكي في المناسبات المختلفة، وقد لمعت أسماء الأدب والشعر وفي مقدمتهم ابن الخطيب، وابن سلبطور[٥] شاعر ألمرية، وابن جزي[٦]، وابن خاتمة الأنصاري وغيرهم.

---

(١) أبو بكر بن الحكيم الرندي الوزير الشاعر، أبوه ذو الوزارتين ابو عبدالله محمد بـن إبـراهيم اللخمـي الرندي الكاتب الأديب، مولده بُرندة سنة ٦٦٠هـ، ووفاته بغرناطة في شوال سـنة ٧٠٨هــ، نفـح الطيب، ٤٩٧/٥ – ٤٩٩.

(٢) الوزير الرئيس ابو الحسن علي بن الجياب، وزير السلطان يوسف، من اقطاب الشعر والكتابة، أسـتاذ لسان الدين بن الخطيب، توفي في الوباء الكبير سنة ٧٤٩هـ.
انظر ترجمته في نفح الطيب ٢٢٣/٣ – ٢٢٩ ونهاية الاندلس ٤٤٦.

(٣) ابن زَمْرَك (٧٣٣هـ - ٧٩٣هـ = ١٣٣٣ – ١٣٩٠م) محمد بن يوسف أبو عبدالله المعروف بـابن زَمْرك، وزير من كبار الشعراء، سعى في مقتل أستاذه لسان الدين بن الخطيب، ولقي المصير نفسه في نهاية حياته. (الأعلام للزركلي، ١٥٤/٧).

(٤) انظر: نهاية الأندلس ص ٤٤٣.

(٥) ابن سلبطور هو محمد بن محمد بن أحمد بن سلبطور الهاشمي، من أهل المرية، يكنى أبا عبدالله، كـان شاعراً وأديباً، ووزيراً متجنداً، درباً على ركوب البحر وقيادة الأساطيل وقد ورث هذه المهارة عن خاله أبي علي الرنداحي، توفي سنة ٧٥٥هـ بمراكش (نفح الطيب، ٨١/٦ – ٨٥).

(٦) ابن جُزيّ: هو أبو القاسم محمد بن أحمد بن محمد بن عبدالله بن جـزي الكلبـي مـن ذوي النباهـة والأصالة في غرناطة، أديب شاعر فقيه من أشياخ لسان الدين بن الخطيب، مولـده ٦٨٣هــ ووفاتـه ٧٤١هـ (نفح الطيب ٥١٤/٥ – ٥١٦).

٥ - ابن خاتمة:

(أ) نسبه:

هو أحمد بن علي بن محمد بن علي بن محمد بن خاتمة الأنصاري الأندلسي من أهل ألمرية، يكنى أبا جعفر، ويعرف بابن خاتمة، هكذا عرفه صديقه ذو الوزارتين لسان الدين بن الخطيب في الإحاطة وغيره من مؤلفاته[١]، ثم يقول عنه بعد التعريف السابق: "هذا الرجل صدر يشار إليه، طالب متفنن، مشارك قوي الإدراك، سديد النظر، قوي الذهن كثير الاجتهاد، جيد القريحة، بارع الخط، حسن الخلق، جميل المعاشرة، حسنة من حسنات الأندلس، عقد الشروط، وكتب عن الولاة في بلده المرية، وقعد للإقراء ببلده مشكور السيرة محمود الطريقة في ذلك كله[٢]".

ب - ولادته ووفاته:

توفي ابن خاتمة سنة ٧٧٠هـ (١٣٦٩م) في اليوم التاسع من شهر شعبان[٣]، أما تاريخ ولادته فغير معروف وهذا أمر طبيعي لأن تاريخ الولادة لم يكن يسجل إلا لأبناء النابهين كالأمراء والقادة، ولكن بعض المستشرقين يذكر أنه ولد سنة ٧٢٤هـ[٤] وتابعهم بعض المؤلفين العرب[٥].

(ج) أساتذته، وتلاميذه، ومكانته:

سمَّى لسان الدين بن الخطيب في أحاديثه عن ابن خاتمة شيوخه البارزين الذين تلقى عنهم علومه وأجازوه؛ فمنهم أبو الحسن علي بن محمد ابن أبي العيش المرِّي[٦]، وإبراهيم بن

---

(١) انظر الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب ١١٤/١ – ١٢٩، والكتيبة الكامنة لابن الخطيب ٢٣٩ – ٢٤٥، والإكليل الزاهر لابن الخطيب ٢٢٣، ونثير فرائد الجمان للأمير ابن الأحمر، تحقيق محمد رضوان الداية ٣٢١، ونثير الجمان، لابن الأحمر تحقيق الداية، ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقري التلمساني (مواضع متفرقة) وانظر ترجمته في: نهاية الأندلس ٤٥٢، انظر: فهرس الأعلام، المجلد الثامن.

(٢) الإحاطة، ١١٤/١ – ١١٥.

(٣) مقدمة محقق ديوان ابن خاتمة محمد رضوان الداية ص ١٤.

(٤) انظر: السابق ذاته، ص ١٣ – ١٤.

(٥) انظر: نهاية الأندلس لمحمد عبدالله عنان، ص ٤٥١.

(٦) ابن أبي العيش المري: هو أبو البقاء يعيش علي بن أبي يعيش الأنصاري أصله من شِلْب، توفي سنة ٧٦٢هـ.

محمد بن أبي العاص التنوخي، والرحالة محمد بن جابر الوادي آشي[١]، وابن الحاج البَلَّفيقي السُّلمي[٢] وابن فركون[٣]، وبعد إجازته من هؤلاء الأعلام قعد للإقراء بجامع ألمرية، وقد تتلمذ عليه عدد كبير من طلاب العلم النابهين؛ منهم علي بن لسان الدين بن الخطيب[٤]، وأبو جعفر بن زرْقاله[٥]، وأخو الشاعر واسمه محمد بن خاتمة[٦].

وكان إقراء ابن خاتمة يتناول فنون الأدب واللغة، يدل على ذلك ما جاء في نفح الطيب للمقري في ترجمته للشاعر ابن الحداد الأندلسي الوادي آشي، وقد نقل له قصيدة من الإحاطة لابن الخطيب، وقال: "وهي طويلة، وكتب عليها ابن مؤلف الإحاطة – يعني على بن لسان الدين بن الخطيب-: سمعتها من شيخي أبي جعفر بن خاتمة بألمرية في سنة خمس وخمسين وسبع مئة"[٧].

وعرف أهل ألمرية لابن خاتمة قدره وفضله، فكان يقوم بعقد الشروط والكتابة عن الولاة، وكان يفد إلى عاصمة المملكة (غرناطة) بين الحين والآخر في زيارات رسمية باستدعاء من قصر الحمراء، أو لزيارة صديق من العلماء أو الوزراء، وقد وفد على غرناطة مثلاً في سنة إحدى وخمسين وسبع مئة (٧٥١هـ) عند إعذار الأمراء في عهد السلطان يوسف (٧٣٣ – ٧٥٥هـ) [٨].

---

(١) الرحالة محمد بن جابر الوادي آشي، هو شمس الدين أبو عبدالله ولد بتونس سنة ٧٠٦هـ، وهو من شيوخ لسان الدين بن الخطيب وابن خاتمة وقد طوف في البلاد الإسلامية ومات في مسقط رأسه في تونس سنة ٧٧٩هـ (نفح الطيب، ٦/٢٠٠ – ٢٠٢).

(٢) ابن الحاج البلفيقي: الإمام العلامة قاضي الجماعة أبو البركات نادرة الزمان، وشاعر ذلك الأوان محمد بن محمد بن إبراهيم بن الشيخ أبي إسحاق، قال عنه ابنه: رحمك الله يا فقيه الأندلس وصدرها وشيخها له مؤلفات فقهية كثيرة توفي سنة ٧٧١هـ - ١٣٧٠م. (نفح الطيب، ٤٧١/٥ – ٤٨٧).

(٣) ابن فركون الأندلسي، أبو الحسين بن أحمد بن سليمان المتوفي سنة ٧٨١هـ.

(٤) انظر: نفح الطيب، ٣٤٠/٢.

(٥) انظر: مقدمة رائق التحلية لابن زرقالة تحقيق محمد رضوان الداية، منشورات دار الحكمة – دمشق سورية ١٣٩١هـ - ١٩٧١م.

(٦) انظر: نفح الطيب، ٦/ ٢٣٠ – ٢٣١.

(٧) انظر: السابق ذاته ٢٧/٢.

(٨) انظر: مقدمة ديوان ابن خاتمة تحقيق الداية ص ١٠ – ١١.

(د) مؤلفاته:

١- ديوان شعره الذي كتبه بخط يده سنة ٧٣٨هـ[١]، ولا بد أن يكون أضاف إليه، فليس من المعقول أنه لم يقل شعراً بعد سنة ٧٣٨هـ حتى سنة وفاته سنة ٧٧٠هـ.

٢- تحصيل غرض القاصد في تفصيل المرض الوافد، تحدث فيه عن الطاعون الذي اجتاح العالم سنة ٧٤٩هـ[٢].

٣- مزية ألمرية على غيرها من البلاد الأندلسية، وهو كتاب مفقود ولكن نقل منه بعض المؤلفين كالمقري في كتابيه (نفح الطيب) و (أزهار الرياض)[٣].

٤- إلحاق العقل بالحس في الفرق بين اسم الجنس وعلم الجنس وهو مفقود. ذكره صاحب نيل الابتهاج[٤].

٥- معظم ما ورد في كتاب ابن زرقاله (رائق التحلية في فائق التورية) من شعر لابن خاتمة لم يرد في ديوانه[٥]، والكتاب منشور بتحقيق الدكتور محمد رضوان الداية بدار الحكمة - دمشق – ١٩٧١م.

٦- إيراد اللآل من إنشاد الضوال، وهو كتاب في لحن العامة[٦].

٧- رسالة: الفصل العادل بين الرقيب والواشي والعاذل[٧].

---

(١) انظر ديوان ابن خاتمة الأنصاري، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الحكمة، دمشق ١٩٧١.

(٢) الكتاب مخطوط في الخزانة العامة في الرباط – ميكروفيلم، رقم ١٢١٢.

(٣) انظر نفح الطيب، للمقري التلمساني.

(٤) انظر ديوان ابن خاتمة ص ١٢.

(٥) انظر رائق التحلية في فن التورية لإبن زرقالة.

(٦) انظر: تصنيف ابن خاتمة، اعتنى به تصحيحاً وضبطاً بدر العمراني الطنجي، دار ابن حزم – بيروت سنة ٢٠٠٧م.

(٧) الرسالة منشورة في آخر الديوان بتحقيق محمد رضوان الداية ص ٢٢٥ – ٢٣١.

(هـ) شعر ابن خاتمة

شعر ابن خاتمة الذي جمعه وكتبه بخط يده سنة ٧٣٨هـ في ديوانه، لا يمثل كل شعر ابن خاتمة لأن الرجل توفي سنة ٧٧٠هـ، ومن ثمَّ فقد جمع محقق الديوان وناشره الدكتور محمد رضوان الداية جملة صالحة من شعره لم ترد في الديوان، جمعها من مصادر شتى ، وذيل بها الديوان تحت عنوان مستدرك الديوان، وهناك جملة أخرى من الأبيات لم ترد في الديوان، ولا في مستدركه، نشرها الدكتور الداية في كتيب مستقل ألفه تلميذ ابن خاتمة فيما ورد في شعره من تورية، وعنوانه: رائق التحلية في فائق التورية صنعة الوزير الأديب أبي جعفر أحمد بن زَرْقالة[١].

فشعر ابن خاتمة منه جملة في الديوان المنسوخ بخط يده سنة ٧٣٨هـ، وجملة أخرى متفرقة في المصادر الأندلسية، وثالثة وردت في مؤلف تلميذه ابن زرقالة، أما الديوان؛ فقسمه الشاعر خمسة أقسام:

- الأول: في المدح والثناء.
- الثاني: في النسيب والغزل.
- الثالث: في المُلَح والفكاهات.
- الرابع: في الوصايا والحكم.
- الخامس: سماه نبذة في الموشحات[٢]

وأما ما ورد في مستدرك الديوان، وما جاء في كتاب ابن زَرْقالة من شعر ابن خاتمة، فلا يخرج عن هذه الفنون التي وردت في الديوان، والقارئ لديوان ابن خاتمة وشعره يلفت نظره شيء لا يخلو من كثير من الغرابة، ذلك أن ابن خاتمة – على الرغم من علاقته الوطيدة برجالات الدولة – لم يمدح أحداً منهم؛ فلم يمدح أميراً ولا وزيراً ولا قائداً ولا عالماً ولا غيرهم، اللهم إلا ما كان بينه وبين أصدقائه منهم من مراسلات ومجاملات، ووشائج ودٍّ شخصية.

أما قسم المدح والثناء في الديوان، فقد اشتغل فيه بذكر الله تعالى، والثناء على نعمائه والاعتراف بفضله، والدعوة لطاعته والتفكير في عظيم صنعه، ثم الصلاة والسلام على النبي – صلى الله عليه وسلم – وبث لواعج الشوق لزيارة القبر الشريف وروضته، وطلب الشفاعة في غير قليل من الفكر الصوفي الذي شاع في عصر ابن خاتمة في الغرب وفي الشرق على

---

(١) ابن زرقالة أحد تلاميذ ابن خاتمة، والكتاب نشرته دار الحكمة بدمشق بتحقيق د. محمد رضوان الداية أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة دمشق.

(٢) انظر: ديوان ابن خاتمة، مقدمة المحقق. ص ١٤ ، ١٥.

السواء، ويلمح المتأمل في شعر شاعرنا تأثره بالشعر الصوفي، وشعرائه، ومن ذلك تأثره الواضح بميمية البوصيري[١] المشهورة في الأوساط الأدبية والصوفية بـ (بردة البوصيري[٢]).

ومن هذا القبيل تسميطه[٣] لبعض قصائد أعلام التصوف، كقصيدة الشيخ شهاب الدين بن الخيمي المتوفى في القاهرة سنة ٦٨٥هـ[٤]، ويقول ابن خاتمة "وقد سئل إجازة البيت الأول وهو مطلع قصيدة لسيدي أبي مدين شعيب الأندلسي التلمساني" فهو ينسج قصيدة كاملة من خمسة عشر بيتاً لأنه سئل أن يجيز بيتاً واحداً لواحد من مشايخ الصوفية، أما بيت الشيخ شعيب فهو قوله[٥]: (من البسيط)

يَا مَنْ يُغيثُ الورى مِنْ بَعْدِ ما قَنَطوُا ارْحَمْ عباداً أكفَّ الفَقْرِ قَدْ بسَطُوا

أما غزل ابن خاتمة، فرقيق المعاني، رشيق العبارة، يدل على قدرة الشاعر وموهبته، وتمكنه من الصنعة الشعرية[٦].

كان ابن خاتمة مجيداً في قسم الغزل، كغيره من العلماء الذين يجدون في الشعر متنفساً يقولون فيه ما لا يستطيعون التصريح به في الواقع، فالإنسان يصرح في الشعر بما يتحرج من التلميح به في الواقع، وقد أشار إلى هذا الملمح الدكتور عز الدين إسماعيل في مقدمة كتابه (التفسير النفسي للأدب)[٧].

---

(١) البوصيري: محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي المغربي الأصل، المصري مولداً ونشأة ووفاة المتوفى سنة ٦٩٦هـ (انظر: البوصيري المادح الأعظم للرسول، عبد العال الحمامصي، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨م).

(٢) انظر: ميمية ابن خاتمة: الديوان ص ٣٧.

(٣) التسميط أو التخميس: أن يأتي الشاعر بخمسة أشطر على أن تكون أربعة أشطر بقافية والخامس بقافية مختلفة، ولا يلتزم بقافية الأشطر أربعة، ولكن قافية الشطر الخامس تستمر إلى نهاية القصيدة.
ويرى بعض الباحثين أن النوع المؤلف من خمسة أشطر يسمى مخمساً، وما زاد أو قل يسمى مسمطاً: انظر: ديوان ابن خاتمة ص ٥٥، وانظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل – العروض والقافية للشيخ محمود مصطفى ص ١٥١، ١٥٢ وانظر: ميزان الذهب للسيد أحمد الهاشمي ص ١٤١ ، ١٤٣.

(٤) انظر: ديوان ابن خاتمة ص ٥٠ ، ٥٤.

(٥) انظر: السابق ذاته ص ٣٩، وديوان أبي مدين الأندلسي التلمساني ١٩٣٨م دمشق ص ١٨.

(٦) انظر: مقدمة الديوان ص ١٥.

(٧) انظر: مقدمة التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة – بيروت، ١٣٨٢هـ ١٩٦٢م.

أما الملح والفكاهات فقد جاءت في شعر ابن خاتمة مقطوعات قصيرة تتناول موضوعات متفرقة، يشيع فيها عدد من فنون البديع التي كانت لها سوق رائجة[١].

أما شعر الوصايا والحكم، ففيه يجلو ابن خاتمة عن وجه العالم الزاهد الفقيه، ويستفيد فيه من الأفكار الإسلامية من الحث على الطاعات وحسن المعاملة، ومكارم الأخلاق[٢].

أما القسم الأخير وهو الموشحات فيحتاج إلى دراسة خاصة، وهي على أي حال تدل على علو كعب الرجل في مجال التوشيح[٣].

أما خصائص شعر ابن خاتمة الفنية فقد أشار إليها المحقق في مقدمة الديوان[٤]، وأهمها:

(أ) حافظ ابن خاتمة على سلامة العبارة، ودقة الاستعمال، وكان متأثراً بأعلام الشعر العباسي والأندلسي كأبي تمام والمتنبي وابن خفاجة.

(ب) مال الشاعر إلى طريق الشعراء المحدثين مع الاحتفاظ للعبارة بقدر عالٍ من الفخامة والجزالة والاهتمام بالتصوير والخيال.

(ج) الاهتمام بفن وصف الطبيعة متابعاً جنَّان الأندلس ابن خفاجة ومن ساروا على دربه من الشعراء، حتى قدم لسان الدين بن الخطيب لبعض قصائده بقوله: ومن روضياته.

(د) تأثره بالتصوف، فقد كان بصيراً بأحوال الزهاد والمتصوفين.

(هـ) موشحاته تدل على قدم راسخة في هذا الفن الأندلسي وتدل – أيضاً – على تمكن ابن خاتمة من ناحية الفن الشعري قديمه، وحديثه.

---

(١) انظر: مقدمة الديوان ص ١٥.

(٢) السابق ذاته ص ١٥.

(٣) السابق ذاته ص ١٥ ، ١٦.

(٤) انظر: السابق ذاته ص ١٩ – ٢٢.

الأسلوب واللغة الشعرية

يمثل الأسلوب بمكوناته – وخصوصاً – الألفاظ عنصراً مهمّاً من عناصر التجربة الشعرية التي تبدأ شعوراً، وانفعالاً بموضوع ما، فيترجمها العقل إلى أفكار، ومعان، يعبر عنها الأسلوب الجميل، بما تحمله الألفاظ من دلالات، وإيحاءات، وصور، وظلال، وإيقاعات، يصوغها الشاعر المبدع في عبارات متناغمة، تفصح عن شعوره، ووجدانه، مؤثرة في المتلقين فيشعرون بشعوره، أو على الأقل يشاركونه ذلك الشعور، "وعندئذٍ يأخذ النص الشعري صورته اللفظية التي يجوز للنقد أن يتناولها فيحكم لها أو عليها لأن النقد لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية للنص الأدبي، للوقوف على مدى التوفيق أو الإخفاق في نقل المشاعر والأحاسيس"(١).

الألفاظ واللغة الشعرية:

تمثل الألفاظ لبنات النص الأدبي، ويمثل اختيارها الأساس الأول بل والأخير الذي يبنى عليه النص الأدبي عموماً، والنص الشعري على وجه الخصوص، لأن الشعر – كما هو معلوم- "فن جميل ينشأ من الناحية الوجدانية للنفس الإنسانية، فيعبر بلغته الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعال والعواطف(٢)" ومن ثمَّ أكثر النقادُ الحديثَ عن وجوب انتقاء الألفاظ لأنها " في الأسماع كالصور في الأبصار(٣)" ولكل لفظة مدلول وإيقاع وموضع تْحُسنُ فيه دون غيرها، "فهناك كلمات إذا سمعتها تخيلت رجالاً قد ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم، وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات، وقد تحلين بأصناف الحلي(٤)".

فانتقاء اللفظة ذو شأن خطير، وأهم من انتقائها توظيفها في موضعها الملائم من العبارة والسياق، فهذا أبو الطيب المتنبي – على الرغم من مكانته الرفيعة في المملكة الشعرية – يسيء توظيف كلمة (الجمال) فتأتي في موضعها في غاية القبح والشناعة، إذ يقول في رثاء أم سيف الدولة:

صلاةُ اللهِ خَالقِنَا حَنُوطٌ   عَلَى الوجه المكفَّنِ بالجَمَالِ(٥)

---

(١) النقد الأدبي، سيد قطب، ص ٣٤، دار الشروق – بيروت – القاهرة، ط٦، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

(٢) الأسلوب، أحمد الشايب، ص ٧٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٤١١هـ ١٩٩١م.

(٣) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ١٢٨/١، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط٥ ١٤٠١هـ ١٩٨١م.

(٤) انظر: المثل السائر لابن الأثير، ١٥٩/١.

(٥) العمدة، ١٥٤/٢، من الوافر.

قال بعض النقاد: "ماله ولهذه العجوز يصف جمالها[١]"، ولكن يبدو أن مصدر القبح يكمن في الجمع بين الجمال والحنوط والكفن، ولو قُدِّر له استبدال الجلال بالجمال لكان موفقاً.

وفي المقابل جاءت كلمة الطين غاية في الإبداع والجمال إذ يصف إيليا أبو ماضي الإنسان المتكبر، فيقول:

نَسيَ الطينُ سَاعةً أنه طين   حقيرٌ فَصَالَ تيهاً وعَرْبد[٢]

ولألفاظ الشعر صفات أسهب فيها نقادنا قديماً وحديثاً كأن تكون جزلة فصيحة لا مبتذلة أو سوقية، ولا غريبة حوشية[٣] وأن تكون دالة على ما تصوره من لون أو صوت أو حركة أو نزعة نفسية، وأن تكون رشيقة رقيقة في موضع الرقة كالغزل والاعتذار، جزلة قوية في مواضع القوة كالفخر والحماسة، والمعارك الحربية، ووصف مناظر الطبيعة الثائرة كالرعد والبرق والعواصف، وما شابه ذلك[٤]، وإلى هذا يشير صاحب الوساطة إذ يقول: "وأرى لك أن تُقسِّم الألفاظ على رتب المعاني؛ فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك ولا هجاؤك كاستبطائك"[٥].

ومن ثم، فإن اللغة الشعرية لا تتوقف عند حدود الدلالة المعجمية للألفاظ بل تسعى بخصوصيتها وارتكازها على الشعرية لتتجاوز الدلالة المجردة إلى الإثارة والتأثير[٦]، ذلك لأن الشعرية – كما يرى (جاكبسون) – تحتوي اللغة، وما وراء اللغة مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبىء في مساربها[٧]".

وخلاصة القول: على اللغة الشعرية – من خلال انتقاء الألفاظ وتوظيفها في مواضعها الدقيقة من النص الشعري – أن تنأى عن الرصد المباشر للأحداث، وأن تتعامل مع آثارها

---

(١) السابق ذاته.

(٢) إيليا ابو ماضي، أعمال شعرية كاملة إيليا أبو ماضي، ط (١) دار العودة للنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

(٣) انظر: المثل السائر لابن الأثير، ١٧٦/١.

(٤) انظر: الأسلوب، لأحمد الشايب، ص ٧٣ وما بعدها.

(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ص ٢٤، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي – المكتبة العصرية – لبنان.

(٦) انظر: شعرية الشعر، قاسم المومني، ط١، ص ١٣ – ١٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٢م.

(٧) انظر: الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ط١، النادي الأدبي، جدة ٢٠٠٢م ص ١٣ – ١٤.

ومداها في أعماق النفس الإنسانية، وما تتطلع إليه من أشواق نحو إعادة تشكيل الواقــع تــشكيلاً يتوافق مع أمانيها وأحلامها[١].

وحين قال أرسطو: إن الشعر نوع من المحاكاة، لم يكن يقصد محاكاة طبــق الأصــل، ولكنها محاكاة تسعى إلى الأجمل، والأكثر متعة للنفس الشاعرة، وللآخرين، فالشاعر من خــلال محاكاته للأشياء من حوله يستطيع – بل يجب عليه – أن يتلمس مــواطن الجمــال فيــصوغها صوراً شعرية خالدة تولد لدى المتلقي اللذة والمتعة[٢].

---

(١) انظر: التجربة الشعرية في ضوء النقد الحديث، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٤١٠هـــ ١٩٩٠م، ص ٢٢.

(٢) انظر: فن الشعر، لأرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة ص ٧٠ - ٧١ منشورات مركز الــشارقة للإبــداع الفكري.

الفصل الأول
التشكيل اللفظي والأسلوبي

المبحث الأول: التشكيل الشعري بالألفاظ
قديمها وحديثها وعلاقته برؤية الشاعر

المبحث الثاني: التشكيل التكراري لبعض الألفـــاظ والأدوات والأســـاليب، وأثره في جمال النص وعلاقته برؤية الشاعر.

المبحث الأول

الألفاظ والأسلوب بين القديم والجديد:

اللغة العربية كغيرها من اللغات؛ لغة متطورة تبعاً لتطور الحياة، وقد بدا هـذا التطـور واضحاً مع نهاية الخلافة الأموية وبداية الخلافة العباسية سنة ١٣٢هـ، نظراً للتطور الحضاري الكبير الذي طرأ على حياة العرب في العراق، وامتد منها إلى غيرها من البلدان، فنتج عن ذلـك تياران من الألفاظ في نتاج الشعراء، تيار قديم يحافظ على طريقة القدماء ويحاكيهم، وتيار آخـر جديد يستلهم الحاضر والحياة الجديدة فيعبر عنها(١).

أما التيار القديم فلم يضعف أمام الجديد، فقد كانت اللغة القديمة تسيطر على أذهان كثير من الشعراء الذين فتنوا بأشعار القدماء كما دعا إلى القديم تلبية رغبة أصحاب الـسلطان الـذين كانوا يؤثرون القديم ويفضلونه(٢)، وكذلك إرضاء علماء اللغة الذين لم يكن أكثرهم يعتد بالـشعر الجديد(٣)، وكان مما دعا إلى هذا التيار – أيضاً – التنافس بين الشعراء في مجال معرفة شـعر القدماء، وغريب اللغة وشواردها(٤).

أما دعاة الجديد فكانوا يرغمون على خوض غمار القديم حين يتصل الموضوع بالمدح، أو وصف الأطلال والبيد، والرحلة والراحلة وما شابه ذلك من الموضوعات(٥).

لقد بدأت دعاوى التجديد في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري على يد بشار بـن برد، ومن بعده أبو نواس الحسن بن هانئ، واستمر القديم مع الجديد، على الـرغم مـن كثـرة دعاوى التجديد.

ألفاظ ابن خاتمة بين القديم والجديد:

عاش ابن خاتمة في القرن الثامن أي بعد أول دعاوى التجديد بنحو ستة قـرون، وابـن خاتمة عاش في البيئة الأندلسية، وهي غير منفصلة عما يدور في البيئات المشرقية سـواء فـي العراق، أو الشام، أو مصر، وكان الأندلسيون حريصين على تقوية الأواصر مع المشرق فهـو يمثل بالنسبة لهم الجذور والأصول، وعلى الرغم من ذلك كانت العوامل الداعية إلى التجديد فـي البيئة الأندلسية أقوى منها في البيئات المشرقية، ذلك لعدة عوامل منها:

---

(١) انظر: العصر الذهبي للأدب العربي، محمد عبد المنعم العربي، ص ٧٤، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

(٢) انظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي ٤٠٩/١.

(٣) انظر: البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيـق عبـد الـسلام هـارون، ط٤، مكتبـة الخـانجي – القـاهرة ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م، ٣٢١/١.

(٤) انظر: طبقات الشعراء، لابن المعتز العباسي ص ٢٥.

(٥) انظر: المثل السائر، لابن الأثير ١٧٦/١.

أولاً: تطور المفاهيم النقدية.

ثانياً: ما تمتاز به البيئة الأندلسية من حضارة وجمال.

ثالثاً: حرص الأندلسيين على أن تكون لهم هويتهم المعبرة عن بيئتهم المستقلة عن الهوية المشرقية.

رابعاً: حرص الأندلسيين على توظيف طبيعة بلادهم الجميلة في أكثر موضوعاتهم الشعرية، وخصوصاً بعد ابن خفاجة(١)، الذي اشتهر بوصف الطبيعة، وسار على طريقته كثير من الشعراء ومنهم ابن خاتمة.

وعلى الرغم من الاتجاه التجديدي السائد في الأندلس ولدى شاعرنا ابن خاتمة إلا أن القديم كان له نصيب يجنح إليه كثيراً، وقديم ابن خاتمة ليس قديماً خالصاً بحيث تتوارى خلفه شخصية الرجل وعصره، ولكنه قديم يعبر من خلاله على قدرته على مجاراة الكبار من الشعراء السابقين في سلامة العبارة وفخامتها، وفصاحة الألفاظ وجزالتها، وهو في خلال ذلك يعبر عن نفسه هو، وعن آرائه وعصره، ومواقفه وما يمور في نفسه من أشواق وحنين؛ انظر إليه حين يقول:

يا واديَ الحيِّ والأمواهُ ثاعبــةٌ	واحرَّ قلبي لِذاكَ المــوردِ الشَّبِمِ
بَلْ هلْ يُبَلِّغُني وَخْدُ المطيِّ عَلىَ	شَحْطِ المزارِ إلى رَبْعٍ بذي سَلَمِ
لمعهدٍ طَالما حَلَّ القلــوبُ بِــهِ	مُخيِّمينَ وبانُوا عَنْ جُسُومِهِــمِ(٢)

إنه يتخذ من الألفاظ القديمة وسيلة يتكئ عليها ليعبر عن نفسه وحنينه وأشواقه؛ إنه عاشق ولهان محب لطيبة مثوى النبي الكريم – صلى الله عليه وسلم – التي عبر عنها ثلاث مرات بألفاظ بدوية خالصة بعيدة عن جو ألمريَّة وسهولها الخصبة المريَعَة، وهي ألفاظ – بالإضافة إلى بدويتها – تنقل القارئ إلى أجواء الجزيرة العربية، وتحديداً أجواء المدينة المنورة، إنه عاشق هيمان فنادى بأعلى صوته: يا وادي الحيِّ، إن الظمأ يكاد يقتل قلبه بل حر الشوق ولهيبه فينادي متفجعاً متوجعاً: واحر قلبي، وماله لا يرتوي، ووادي الأحبة يفيض متفجراً لا بالماء، ولكن بالأمواه، وهنا يفاجئنا الشاعر حين يشير إلى وادي الأحبة باسم الإشارة (ذاك) فنصحو معه على واقع يستحق الإشفاق عليه، والرثاء له، إن وادي الأحبة بعيد، فنشاركه الأسى ونهتف معه: "واحر قلبي لذاك المورد الشبم"، ويأتي البيت التالي مؤكداً لذلك الواقع

---

(١) ابن خفاجة: ابو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبدالله بن خفاجة البلنسي الأندلسي (٤٥٠ – ٥٣٣هـ) انظر: المغرب في حلى المغرب ط٤ دار المعارف بمصر ٣٦٧/٢.

(٢) ديوان ابن خاتمة، القصيدة ٣ ص ٣٧.

بألفاظ: وَخْدِ المطيِّ وشحط المزار، وربعٍ بذي سلم، وكلها مفردات بدوية، تنقل المتلقي إلى أجواء الجزيرة العربية، والشعر القديم، فينقلنا قوله: واحر قلبي إلى أيام أبي الطيب[١] وعتابه لسيف الدولة إذ يقول: "واحر قلباه ممن قلبه شَبِمُ" أما وَخْدُ المطي[٢]، فيذكرنا بوصف كعب بن زهير[٣] لناقته التي بلغته رسول الله ليعتذر ويعلن إسلامه ويفوز بالبردة النبوية الشريفة، فقد أطال هناك كعب في وصف ناقته القوية وأنواع سيرها، ولم يكن كعب بن زهير بدعاً في وصف الناقة، ولكنه سائر على طريقة الجاهليين، أما ابن خاتمة فسائر على طريقة كعب بن زهير مترسماً لخطاه لاتحاد الحال بينهما، فكلاهما مادح للرسول الهاشمي - صلى الله عليه وسلم – معبرُ عن حبه ووجدانه وهو – أيضاً – ليس مقلداً لكعب ولكنه يستلهم التراث على طريقة الجوى يبعث الجوى[٤]، والحب يبعث الحب والعشق والهوى، إنه يتمنى ناقة قوية تخد به وَخْدَ ناقة كعب تبلغه مثوى الحبيب كما بلغت كعباً ناقتهُ حتى لقي الحبيب ونال ما تمنى وزيادة على ما تمناه.

وتأتي بعد ذلك لفظة (شَحْط المزار) فتجعل القارئ والمتلقي يحزن ويأسى وربما وصل إلى حافة القنوط من أن ينال الشاعر ما تمنى (فالمزار) بعيدٌ بعيد لا تبلغه حتى ولا النجيبات المراسيل.

وترسم الكلمات التالية الحالة النفسية البائسة الحزينة التي كان عليها الشاعر، وأمثاله من المحبين العاشقين الذين بَعُدَتْ عليهم الشقة، ونأتْ ديارهم عن معهد حَلَّتْ فيه قلوبُهم، وخيمتْ هناك إلى جوار مثوى الحبيب – صلى الله عليه وسلم – وتركت الجسوم بلا قلوب، ولعل مجيء كلمة (جسوم) على وزن جمع الكثرة (فُعُول) لتوحي بمعنى أراده الشاعر، فالمشهور في هذا الجمع أن يكون على (أجسام) على وزن أفْعال (جمع قلة)[٥]، ولكنه جاء في السياق على جسوم (جمع كثرة)، والعدد في جموع القلة محدود؛ فلا يزيد على العشرة أما جمع الكثرة فلا نهاية

---

(١) أبو الطيب المتنبي أحمد بن الحسين (٣٠٣ – ٣٥٤هـ) والعبارة مطلع قصيدة يعاتب فيها سيف الدولة الحمداني قبيل رحيله عن حلب إلى مصر (انظر: ديوانه، تحقيق عبد الوهاب عزام – القاهرة ١٩٤٣م).

(٢) الوخد: نوع من سير الإبل فيه سرعة مع سعة الخطو (المعجم الوسيط).

(٣) كعب بن زهير بن أبي سُلمى، شاعر مخضرم، صاحب اللامية المشهورة بالبردة :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول .. (انظر: بردة كعب بن زهير، د. صابر عبد الدايم، مجلة كلية اللغة العربية – الزقازيق ١٩٩٠م).

(٤) من كلمة لمتمم بن نويرة يعبر عن حزنه على أخيه مالك بن نويرة الذي قتله خالد بن الوليد في حروب الردة (انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة، ٣٤٣/١).

(٥) أوزان جموع القلة أربعة وهي: أفْعُل، وأفْعِلة، وأفْعال، وفِعْلة، انظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الطلائع – القاهرة ٢٠٠٤م، ٩٤/٤.

لأكثره[١]، فالجمع – هنا – يدل على الأعداد اللامتناهية من قلوب العاشقين التي خيمت – هناك – حول مثوى الحبيب – صلى الله عليه وسلم -، وهو بهذا – أيضاً يعزي نفسه بأنه ليس الوحيد الذي حيل بينه وبين ذلك المورد الشبم!

ولو جاءت لفظة (أجسام) بدلاً من (جسوم) لتغير وجه المسألة، وكان الشاعر مقصراً، وكان تعبيره قاصراً، وتوجه إليه اللوم كما لام النابغة الذبياني حسان بن ثابت – رضي الله عنه – حين قلل عدد أسيافه في قوله:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يلمعن في الضُّحى
وأَسْيافُنَا يقطرْنَ مِنْ نجدةٍ دَمَا[٢]

وهذا يدل على حاسة لغوية، وعاطفة صادقة الحب لدى ابن خاتمة أما تأثره بأسلوب أبي الطيب في توجعه وتفجعه (واحر قلبي) ففيه غير قليل من البراعة، إذ يوحي التعبير بشدة ما يعانيه من حرارة تكاد تحرق قلبه، في مقابل ذلك المورد العذب البارد الذي حيل بينه وبينه، ويحمد لابن خاتمة إن معناه جاء أقوى من معنى أبي الطيب الذي لم يزد على أن قلبه يعاني حرارة الحب لسيف الدولة، وسيف الدولة قلبه بارد، إذ يقول:

واحَرَّ قلْبَاهُ ممَّنْ قَلْبُهُ شَبَمُ   ومَنْ بِجِسْمي وَحَالي عِنْدَهُ سَقَمُ[٣]

هذا على فرض استعارة التعبير من المتنبي، وقد يكون الأمر من قبيل توارد الخواطر ليس إلا.

وفي القصيدة نفسها تمتزج الألفاظ القديمة بإشارات الصوفية وأفكارهم، ليؤكد الفكرة الملحة على نفسه وهي حُبُّ النبي – صلى الله عليه وسلم -، والشوق والحنين لطيبة مثواه – صلى الله عليه وسلم – وكأنه – هنا – يعيش ما نسميه أحلام اليقظة إذ يتخيل أنه في ركب يرمي بهم الشوق إلى حيث خيمت القلوب إذ يقول:

يَا حَادِيَ العِيسِ نَحْوَ القَوْمِ مُرتهناً   يَرْمي به الشَّوْقُ منْ غَوْرٍ إلى تَهَمِ
رِفْقاً بنَا في بَقَايا أَنْفُسٍ خَفِيَتْ   عَنِ المنَايَا فَلَمْ تَمْتَزْ مِنَ العَدَمِ[٤]

حادي العيس، والغور، والتهم؛ ألفاظ بدوية حجازية، أما الأنفس التي خفيت، ولم تمتز من العدم، فألفاظ دلت بمعانيها على إشارات صوفية، وكذلك دعوة حادي العيس إلى الرفق،

(١) انظر: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ٩٤/٤.
(٢) انظر: النقد، شوقي ضيف، ص ٢٧، ط٥، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤م. والبيت من الطويل.
(٣) انظر: ديوان المتنبي، ص ٢٥٢، المركز العربي للبحوث والنشر، القاهرة، ١٩٨٦. والبيت من البسيط.
(٤) ديوان ابن خاتمة، القصيدة ٣، ص ٣٧، من البسيط.

والتعبير ببقايا الأنفس، كلها إشارات صوفية، وابن خاتمة لم يكن صوفيّاً ولكنه كان يميل إلى طرائقهم التي انتشرت انتشاراً واسعاً في تلك الأيام في الشرق والغرب على السواء.

وابن خاتمة في بيتيه السابقين متأثر بواحد من أئمة الصوفية في المشرق، وهو ابن الفارض المصري، وحين تقرأ أبيات ابن الفارض تشعر بالفرق بين طريقة ابن خاتمة، وطريقة الإغراق في الرمز عند الصوفية إذ يقول ابن الفارض(١):

سائقَ الأظْعانِ يطوي البيدَ طيْ مُنْعِماً عَرِّجْ على كُثْبانِ طيْ

وبذات الشيح عَنِّي إنْ مَرَرْ تَ بحيٍّ مِنْ عُرَيْب الجزع حَيْ

وَتَلَطَّفْ واجْرِ ذكري عِنْدهُمْ عَلَّهُمْ أنْ ينظروا عَطْفاً إليْ

قُلْ تركتُ الصَّبَّ فيكم شَبَحاً مالَهُ مِمَّا براهُ الشَّوْقُ فَيْ

خَافياً عَنْ عائدٍ لاَحَ كَمَا لاَحَ في بُرْدَيهِ بَعْدَ النَّشْرِ طيْ

إن طريقة الصوفية في التغزل والخمر طريقة لا تخلو من الغرابة والطرافة معاً؛ إنهم يتغزلون ويصفون الخمر ومجالسها وآثارها، وعندهم لكل هذه الأوصاف تفسيراتهم كما يرى القارىء في هذه الأبيات لأحد أئمتهم وشعرائهم الكبار وهو الشيخ شرف الدين عمر بن الفارض، فالأبيات من قصيدة طويلة تربو على مئة وخمسين بيتاً في الغزل على الرغم من صعوبة الروي (الياء الساكنة)، وعندهم لكل صفة تفسير وتأويل، أما ابن خاتمة فلم يوغل ويتعمق بحارهم، ولكنه متأثر بطريقتهم، فإذا كان ابن الفارض يرجو سائق الأظعان أن يعرج على كثبان طيء، وان يحييِّ الأحبة ويصف عندهم حاله، فابن خاتمة يرجو حادي العيس أن يرفق بركب المحبين، والألفاظ عند كلا الرجلين بدوية، يبدو من ثناياها عبق الماضي البعيد الذي تحمل نسماته ذكريات الأحبة محمد – صلى الله عليه وسلم – وصحبه يجوبون تلك الفيافي.

أما أثر الشوق فقد أضنى كلا الشاعرين؛ فهذا ابن الفارض يبدو شبحاً لا ظل له، من يَعُدْهُ لا يراه إلا كما يُرى أثر الطي في الثوب، أما ابن خاتمة فأوغل غلواً، فهو وصحبه من المحبين أنفس لا يميزهم من يراهم من العدم، وكأنه – بعد ذلك – يعلل لما أصابه من الهزل والضنى فيقول(٢):

---

(١) ديوان ابن الفارض تحقيق ودراسة نقدية، عبد الخالق محمود، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٩٠.

(٢) الديوان: ص ٣٨.

وأُشْرِبَ الوَجْدَ قلبي والجوى كَبِدي
والسُّهْدَ جَفْني وأَنْوَاعَ الشُّجُونِ دَمي[١]

وقد أجاد ابن خاتمة في هذا البيت المؤلف كعقد من فرائد الكلم، منتظم في حسن تقسيم بارع، مؤدٍّ للمعنى المراد، فالأحزان لفراق مثوى الحبيب وبعد الشقة تتوالى عليه؛ وجداً في القلب وجوىً في الكبد، وسُهداً في الجفن، ثم تتكالب عليه أنواع المصائب والهموم شجوناً تجري في دمه لتسري فتصيب كل ذرة في جسمه الذي أضناه الفراق وأتعبته الأشواق.

والألفاظ في هذا البيت من الوجد والجوى والسهد والشجون مع القلب والكبد والأجفان، كلها ألفاظ واضحة سهلة، ولكنها توحي بجو العشق والغزل، ومن ثَمَّ بالجو الصوفي وشعرائه الذين أغرقوا في لونين من الشعر وهما: الغزل والخمر، "وللصوفية – كما يقول الدكتور زكي مبارك – شيءٌ من الغزل المستملح المقبول، وكان مريدوهم يؤولونه، ويرون أنه موجهٌ إلى الذات الإلهية، أو الحضرة النبوية، ولهم في ذلك التأويل أعاجيب يبسم لها الثغر الحزين، فليرجع إليها من شاء في كتبهم ليقف على شيء من تصورات أولئك الناس، فقد برروا ما يجري على ألسنة شيوخهم من المجون، وجعلوه نوعاً من الرمز والتمثيل[٢]"، ويرى محقق ديوان ابن الفارض: أن الفكرة الصوفية تختلط فيها الأفكار والنظريات الإسلامية وغير الإسلامية[٣]"، والرمزية في شعر ابن الفارض وهو يمثل الشعر الصوفي أصدق تمثيل، تمثل خصائص المدرسة الرمزية الفرنسية تشكيلاً واستعمالاً[٤].

وإذا كان الغزل ووصف الخمر هما الجناحين اللذين يحلق بهما الشعر الصوفي، وابن خاتمة لا شك في أنه يسير في الموكب الصوفي، أو هو على الأقل مشغول بفكرة حب النبي – صلى الله عليه وسلم – يكويه الحنين والشوق إلى طيبة والبلد الأمين، فوسيلته للتعبير عن هذه الأفكار – كما هي الحال عند الصوفية – الغزل ووصف الخمر، ولديه هو محور ثالث، وهو وصف الطبيعة الذي ينفذ من خلاله إلى وصف قدرة الخالق – سبحانه وتعالى – ونعمائه التي لا تعد ولا تُحصى، والألفاظ في هذه الموضوعات الثلاثة تتراوح بين القديم والجديد، ويحدد السياق اختيار اللفظ، فيأتي القديم في المقدمات الطللية، ووصف الرحلة والراحلة، ووصف الفلاة، والجبال، والكثبان، والأماكن النجدية والحجازية والبادية وأشجارها وحيوانها الوحشي من

---

(١) الوَجْدُ: الحزن، والجوى: شدة الوجد من عشق ونحوه، والسهد والسهاد: الأرق، والشجون: الهموم والأحزان (المعجم الوسيط)، ولسان العرب لابن منظور.
(٢) الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م، ص ١٦٦.
(٣) ديوان ابن الفارض، ص ٣٩.
(٤) انظر: السابق ذاته، ص ٧٢ ، ٧٣.

الحُمر الوحشية والمها والظباء والوعول، والذئاب والثعالب، والزواحف، وغيرها[١]، مما جاء في الشعر الجاهلي والإسلامي حتى نهاية الحكم الأموي وبداية أيام العباسيين.

جاء غزل ابن خاتمة رقيقاً، يزيده اللفظ القديم بهاءً إذ ينقل القارئ عبر تاريخ العرب إلى الخلف قروناً – على طريقة (الفلاش باك)[٢] – لِتَنَسُّمِ عَبَقَ الماضي العريق لأمتنا العربية الإسلامية، انظر إلى قوله:[٣]

أيُّ حُسْنٍ على ظُهورِ المَهَارى قدْ تَوَلَّى وأيُّ نورٍ تَوارَى

إنها فتاته الراحلة مع أهلها، ولكن انظر: إنها الحُسْنُ، وأيُّ حسنٍ إنه الحسن كل الحسن راحلُ على ظهور تلك الإبل المهرية، المنسوبة إلى قبيلة مهرة بن حيدان، وهي من أجود أنواع الإبل عند العرب، لقد نقلت كلمة (المهارى) القارئ والمتلقي والباحث جميعاً إلى ذلك العهد الذي عرف فيه العربي للإبل مكانتها فحافظ حتى على أنسابها، وفي الوقت نفسه ينقلنا الشاعر بهذا التعبير إلى موقف الفراق الحزين الذي كان يتكرر كثيراً في بادية العرب، إن ابن خاتمة لم يعش هذا الموقف لأنه يعيش هناك بعيداً في ظلال الحضارة الأندلسية، ولكنه عاش هذا الموقف من خلال تعمقه للتراث، واليوم حين نقرأ شعره لا شك في أنه ينقلنا معه عبر القرون لنعيش لحظات الفراق وقسوته وخصوصاً إذا كانت الراحلة الحبيبة الفاتنة التي تجسم فيها الحسن كله، وقد تولى، وحين توارت القافلة هناك خلف الكثبان توارت معها الآمال وأي أمل في حياة إذا توارى نورها.

إنها الكلمات تشع بالمعاني فللجديد إشعاعه، وللقديم عبقه، وابن خاتمة أجاد حيث رسم لنا كماً هائلاً من المعاني من خلال لفظة قديمة هي (المهارى) مع أخوات لهاهن: الحسن، والنور الذي توارى حين تولى ذلك الحسن.

وفي نهاية القصيدة نفسها يسأل في حسرة ولوعة وأسى: مَنْ رسولي إليها حيث ثوت واستقرت؟ استفهام فيه تمنٍّ وهيهات للأماني أن تتحقق، إنه يتمنى أن يبعث إليها بتحية يفوق شذاها كل شذى، ولكن – أيضاً – على الطريقة البدوية، إذ يقول: [٤]

مَنْ رَسُولي إلى حُبَيِّب قلبي بُغْيتي حيثُ ما ثوى واستطارا

---

(١) انظر: الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، انور عليان أبو سويلم ، دار العلوم – الرياض – السعودية ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م، ص ١٥.

(٢) الفلاش باك؛ طريقة في التصوير السينمائي تعود بالأحداث إلى الخلف وقد استعارها بعض النقاد المحدثين (انظر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، د. صابر عبد الدايم).

(٣) ديوان ابن خاتمة، القصيدة ٣٣، ص ٩٠، من الخفيف.

(٤) السابق ذاته، ص ٩٠، من الخفيف.

لِيؤدي تحيَّـةً مِنْ مُحِـبٍّ   يَفْضَحُ الرَّنْدَ نَشرُهَا والعَرارا[١]

إن ذكر الرَّند، والعرار، ينقل المتلقي إلى جو البادية على الرغم من أن الشاعر يـصرح في البيت العاشر أن أحبابه حلوا في غرناطة، وفي البيت الثاني عشر يتمنـى أن يعـودوا إلـى المرْية، إذ يتساءل في لهفة، فيقول: [٢]

هَلْ لهم مِنْ تَشَوُّفٍ لإِيَابٍ   أمْ أَناخُوا بهَا وقَرُّوا قرارا[٣]

وهذا يؤكد أن ذكر القديم من الألفاظ والأماكن ما هو إلا استلهامٌ للتراث غالباً، وأحيانـاً إشارة إلى وجود الحبيب ومثواه في تلك الأماكن، عندما يكون الحبيـب المقـصود هـو النبـي - صلى الله عليه وسلم – على طريقة الصوفية ومن سار على منهجهم من أصـحاب المـدائح النبوية.

وفي مقدمة ديوان ابن خفاجة (٤٥١: ٥٣٣هـ)، وهو مـن كبـار شـعراء الأنـدلس، وصاحب مذهب في مجال وصف الطبيعة، يعنف ابن خفاجة من انتقده لذكر الأماكن الحجازيـة والنجدية[٤]، وكان يكثر من ذكر تلك الأماكن كأنما يُوَشّي بها شعره، ففي إحدى مدائحه للأميـر أبي إسحاق إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، يكثر من ذكر تلك الأماكن، ويرسل معها رسالة نثرية يقول فيها: "وها هي ذي تتلهى بالحجازية[٥]"، إن الأندلس في تلك الأيام كانت تعاني العدوان من الممالك النصرانية التي اشتدت سواعدها، فلم يكن للأندلسيين من بدٍ أن يعودوا إلى منابع ديـنهم وتراثهم في شبه جزيرة العرب، وفي الأماكن النجدية والحجازية التي شـهدت عـزة المـؤمنين الأوائل محمدٍ وصحبه ومن ساروا على نهجهم من التابعين يوم أن كانوا يطلبون الموت فيكتـب الله لهم النصر والحياة، وكان الشاعر الأندلسي حين يستلهم هذا التراث العزيز يلهج بـه فخـراً ويعتز به اعتزازاً. فإن شئت فقل: إن ذكر القديم استلهام واستحضار لماضٍ عزيز على النفـوس يبعث فينا الأمل، فالقديم جذور ثابتة نتشبث بها فتبعث فينا الأمـل وروح الحيـاة، وهـو حليـه لحاضرنا خالصة من الزيف، وهو أصل نلوذ به حين تكثر الصور الباهتـة، والماضـي مثـال أصيل يُحتذى كالسيف الصقيل يبقى رمزاً للقوة على الرغم من تطور أعتى أنواع الأسلحة فتكاً، ولننظر في الأبيات التالية: [٦]

---

(١) الرَّند: شجر طيب الرائحة، والعرار: نبات طيب الرائحة (الوسيط).

(٢) الديوان، ص ٩٠، من الخفيف.

(٣) الضمير في بها: يعود إلى غرناطة التي حل بها أحبابه.

(٤) ديوان ابن خفاجة، تحقيق سيد مصطفى غازي ط٢، منشأة المعارف – الإسكندرية – مصر ١٣٩٧هـــ / ١٩٧٧م ص ١٤.

(٥) السابق ذاته، ص ٢٩٦.

(٦) ديوان ابن خاتمة، ص ٨٤، من الكامل.

ولقد وقفتُ علــى الديــار مُسَائــلاً   أطلالَهَا بالْعهْـدِ عنْ أطْلاَئهــا[١]
مُتَرَدِّداً فــي مِثْلِ جِسْمــي في الْبِلَى   لَــوْلاَ تبايُــنُ وَجْـدِهِ وشِفَائهــا
دِمَنُ مَحَتْ أيْدِي الدُّرُوسِ طُرُوسَهَا   لمْ يَبْقَ منْهَا غيْرُ وَهْم بقَائهــا[٢]
نُؤْيٌ تَراءَى مِثْــلَ عَطْفَــةِ نُونِــهِ   وأَثَافٍ الْتَاحَتْ كعُجمَــةِ ثائهــا[٣]

يبدأ الشاعر هذه القصيدة الغزلية بمطلع طللي يقف فيه على آثار الحبيبة مردداً النظــر في آثار ديار قومها بعد رحيلهم، وأقوى رموز الأطلال بقاءً النؤى، والأثافي، ولذلك فهي باقيــة ظاهرة بين الأطلال العافية كنقش في صحيفة يلفت القارئ فيها حرفُ النون للنُّؤْي ونقاط الثــاء الثلاث للأثافي الشاخصة، إذ يقول:

نؤيٌ تَراءَى مِثْلَ عَطْفَةِ نُونِهِ   وأَثافٍ الْتَاحَتْ كعجمة ثَائها

أما بقية الآثار في تلك الديار فقد بليتْ كبلاء جسم الشاعر الذي أضناه الشوق والحنــين والأسى، إذ يقول:

مُتَرَّدداً في مِثْلِ جِسْمي في البِلَى   لَوْلاَ تَبَايُنُ وَجْدِهِ وشِفَائها

حتى الدمن محتْ أيدي الدروس ما خُطَّ من آثارها في طُروسِ تلك الأطلال البالية، ولم يبق من آثارها إلا وهْمٌ!، فيقول:

دِمَنُ مَحَتْ أَيْدي الدُّرُوسِ طُرُوسَهَا   لَمْ يَبْقَ منْهَا غَيْرُوهْمِ بقائها

وقد بدأ ابن خاتمة رَسم هذه اللوحة الحزينة لآثار تلك الديار التي كانت عــامرة بأهلهــا وبينهم أحب الناس إلى قلبه، بدأها بمسائلة أطلالها عن العهد بأطلائها؛ عن الحبيبة وأترابهــا إذ يقول في لهفة وحسرة:

ولَقَدْ وقَفْتُ على الدِّيارِ مُسَائلاً   أَطْلاَلَهَا بِالْعَهْدِ عَنْ أطْلاَئها

لقد أجاد ابن خاتمة رسم هذه اللوحة، ولقد استطاع أن ينقل القارئ معــه ليعــيش هــذا المشهد هناك عبر الماضي في مكان ما وسط صحراء قاحلة خلت من مظــاهر الحيــاة، ولكــن المكان فيه قليل من الآثار التي تدل على أنه كان عامراً بأهله كهذه النُّؤَى التي تدل على أن بيوتاً من الشعر كانت بينها، وكتلك الأثافي السوداء التي لا تدع شكّاً لراءٍ أن قوماً كانوا هنا يوقــدون النار ويأكلون ويشربون ويملؤون المكان جيئة وذهاباً، وبينهم تلك الغادة فاتنة الشاعر تمرح مــع أترابها اللائي كن كالظباء.

---

(١) الأطلاء: جمع طَلَى وطَلْو: وهو ولد الظبية، والصغير من كل شيء، والمراد: الحبيبة وأترابها.
(٢) دِمَن: جمع دِمْنة، وهي آثار الديار بعد رحيل أهلها عنها.
(٣) النُّؤي: الحفير حول الخيمة يمنع عنها ماء المطر، وشبه النؤى بانعطاف حرف النون، والأثافي: ثلاثــة أحجار توضع عليها القدر على النار وشبه الأثافي بنقاط حــرف الثــاء، والتاحــت: بــدتْ وظهــرتْ (انظر: المعجم الوسيط).

لقد رسمت كلمات الشاعر القديمة هذه اللوحة وغيرها كثيراً من اللوحات التي لا يستطيع أن يرسمها بالكلمات المجردة، ولكن بما وراء المفردات من إيحاءات تشع عواطف ووجدانات ينقلها للقارئ إحساس فنان صادق العاطفة مخلص لفنه، إن ألفاظ: (الديار، الأطلال، الأطلاء، البِلَى، الدِّمَن، الدروس، الطروس، النُّؤَى، الأثافي)، هذه الألفاظ القديمة استطاع شاعرنا ابن خاتمة من خلال مزجها بصدق عاطفته وخياله أن يخرج هذه الصورة الكلية لذلك المشهد القديم الذي يقطر لوعة، ويفيض أسى لرحيل الحبيبة وأهلها عن المكان، وقد صار أثراً بعد عين.

ولكن ما مدى صدق العاطفة عند ابن خاتمة، وهو يحدثنا حديث الأطلال والنؤى والأثافي، وهو يعيش هناك في حاضرة من حواضر الأندلس تزدهي بأبهى ما وصلت إليه الحضارة الأندلسية في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) والتي خلفت أبنية شامخة ومفاخر في العمارة كقصر الحمراء في غرناطة.

إن الشاعر: صادق كل الصدق، ولا أعني الصدق الواقعي، فالصدق صدقان؛ صدق واقعي، وهو غير مراد في العمل الفني، ولكن المطلوب هو الصدق الفني بمعنى الانفعال في التجربة التي يعانيها الشاعر والتعبير عنها على قدر انفعاله بها، لأن الصدق في العمل الفني يقاس بمدى انفعال الفنان عموماً، والشاعر على وجه الخصوص بتجربته وعمله الفني[١]، فإذا استطاع الشاعر أن ينقل إحساسه للمتلقين بتوظيفه للقديم، فهذا يحمد له ولا يؤخذ عليه، لقد استطاع ابن خاتمة أن يجعلنا نعيش إحساسه وشجونه وآلامه بغض النظر عن المكان، بل كان استخدامه للمكان أكثر توفيقاً إذ جعل المتلقي يشعر بوحشة وانقباض زائدين أوحت بهما وحشة المكان، فهو معبر عن نفسه وعن معاناته هو، ولكنه وظف القديم استلهاماً للماضي للتعبير عن الحاضر بصورة أكثر أصالة، وأوفر تأثيراً.

وتتجلى براعة ابن خاتمة في توظيف القديم من الألفاظ في مجالي الخمر والغزل، وهو أحياناً يمزج الغزل بالخمر، وقديم اللفظ بجديده في براعة فائقة، كما في قوله[٢]:

شَرِبْتُ كَأْسَ الهوى وَحْدي مُعَتَّقَةً
والْعاشِقُونَ جميعاً فَضْلَهاَ شَرِبُوا

فَمنْ يَكُنْ عَاشقاً مِثْلي يحقُّ لَهُ
أَلاَّ يُبَالي أَقَامَ الحيُّ أَمْ ذَهَبُوا

---

(١) انظر: محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، محمد محمد النويهي، مكتبة الجهاد الإسلامية، مكة المكرمة ١٣٧٩هـ / ١٩٥٩م، ص ٣٨ ، ٣٩.

(٢) الديوان، ص ٤٨، من البسيط.

هنا تمتزج الخمر بالغزل، وقديم اللفظ يأتي متوارياً خلف الجديد، فكلمة (الحي) في سياقها: أقام الحي أم ذهبوا فيها اتكاء على القديم وتذكير به، وسط كوكبه من الكلمات الأقرب إلى روح الحضارة من الكأس والعشق والهوى، والجو الصوفي في القصيدة فالمحبوب – هنا – كما يبدو هو الذات الإلهية إذ يقول عنه الشاعر[١]:

سِرٌ من الحُسْنِ لَوْ يُجْلَي سَنَاهُ على ... أعْمَى لأَبْصَرَ ما قَدْ وَارَتِ الحُجُبُ

أوْ قيلَ في أُذُنٍ صَمَّاءَ أَسْمَعَهَا ... أوْ رَامَهُ أَخْرسُ دَانَتْ لَهُ الخُطَبُ

أوْ خُطَّ في وجْنَتَيْ مَيْتٍ لأَنْشَرَهُ ... وَقَامَ للحِينِ في أَثْوابِهِ يَثِبُ

ومن سمات الشعر الصوفي التي يتكئ عليها ابن خاتمة التوسل لسائق المطي والركب الذي يمر بالديار أن يعرج على ربع الأحبة فيسلم ويذكر حاله وبقاءه على العهد إذ يقول: [٢]

أياَ سَائقَ الوجْنَاءِ[٣] يرمي (مِنىً) بها ... ثَنَتْ عِطْفَهُ ذكرى مَعَاطِفَ قُضْبِهَا

أَلُوكَةُ[٤] صَبٍّ ضَاقَ ذَرْعاً بَرَحْبِهَا ... بعيشك إنْ وَافَيْتَ نجداً فَقِفْ بِهَا

فإنَّ بَهَا مَنْ قَدْ أحَلُّوا دَمِي حَلُّوا

وَسَلِّمْ عَلَى ضَالٍّ هُنَاكَ أظَلَّهُمْ ... تَرِفُّ عَلَيهِ السُّحْبُ تكْرِمةً لَهُمْ

وعَرِّضْ لهُمْ بِاسْمي عَسَاهُمْ وعَلَّهم ... وحَدِّثْهُمُ عَنِّي حديثاً وَقُلْ لَهُمْ

بِأَنّيَ عَنْهُمْ ما سَلَوْتُ ولا أَسْلُو

يختلط في هذين البيتين جو القديم بالجو الصوفي ليعبر الشاعر من خلال ذلك عن نفسه ومعاناته، وهو يعتمد في إبراز أفكاره وعواطفه على الألفاظ الموحية بالجو النفسي الذي يعانيه، يا سائق الوجناء، الألوكة والوقوف بنجد والسلام عليه، والسحب ترف عليه تكرمة لهم كل هذه الألفاظ والتعبيرات توحي بمعاناة الشاعر وتنقل إحساسه في صدق نحو تجربته، وبعد هذا الجو المفعم بنفحات القديم الممزوج بطرائق الصوفية، يأتي تعبير صوفي خالص وهو التعريض باسم الشاعر، والحديث عنه لدى الأحبة، وكل هذا داخل في باب استلهام التراث من جهتين؛ القديم من جهة، والتراث الصوفي من جهة أخرى، يضاف إليهما الرمزية المطلقة في النص على أساس أن الأماكن في النص، وكذلك الأحبة رموز لذلك الحب الإلهي أو الحب النبوي، يدل القارئ

---

(١) الديوان، ص ٤٨.

(٢) الديوان، ص ٥٩، من الطويل، والقصيدة مسمطة بخمسة أشطر، الثلاثة الأولى لابن خاتمة، والشطرين الأخيرين لصاحب النص، ولم يذكره ابن خاتمة.

(٣) الوجناء: الناقة القوية، عظيمة الوجنتين (لسان العرب - وجن).

(٤) الألوكة: الرسالة (لسان العرب – ألك).

على تلك الرمزية أدلة كثيرة منها أن القصيدة تخميس لأخرى[١] غزلية صوفية ومنها المقطع الأخير إذ يقول:[٢]

وعَيْشِكُمْ ما هكذا حَقُّ عَدْلِكُمْ أَهيمُ ومَجْرى (النَّيْل) [٣] في فيءِ ظِلّكُمْ
هَبُوا الحقَّ هَجْري. أيْنَ سَابغُ فضلِكُمْ؟ صِلُوني – على ما بي – فَإنّي لِوصْلِكُمْ
إذَا لَمْ أكُنْ أهْلاً، فأنْتُمْ لَهُ أهلُ!

فهو يناشد الأحبة بِعَدْلهم الذي لا شك في أنه العدل، وهو هيمان لنوالهم، ومَجْرىَ بحار العطاء في فَيْءِ ظلهم، وهم أهل الفضل والنوال وإن لم يكن هوله أهلاً!

ويدل الباحث في شعر ابن خاتمة على حبه النبوي كثرة ذكره للأماكن الحجازية سواءً في ذلك طيبة وما حولها كجبل (سَلْع) [٤]، أو في الطريق إليها أو على مكة كذكر (رامة) [٥] ونحوها من الأماكن كما في قوله: [٦]

أشَاقكَ سَلْعُ أَمْ هَفَتْ بِكَ ذِكْراه فَساعَاتُ هذا الليلِ عِنْدَكَ أشْبَاهُ
وَهَلْ ذا البرَيقُ الْتَاحَ مِنْ نَحْوِ رَامَةٍ وإلاَّ فَلِمْ باتَتْ جُفُونُكَ تَرْعَاهُ؟

الجديد في ألفاظ ابن خاتمة وأسلوبه:

يعرف (كولردج) الشعر فيقول: إنه "أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع"[٧] ولذلك يقرر: إن الشعر الرائع هو الذي يختل إذا ما تحركت لفظة من مكانها، أو بدلت بغيرها، إذ يقول: "إن الشعر الرائع هو الذي لا يمكن ترجمته على ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله[٨]"، وهذا الكلام شبيه بكلام إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، التي صارت أساساً من أسس نقد الشعر فيما تلا عبد القاهر، حتى قال ناقد حديث: إن للفظ معنيين: معنى تجريدي ثابت،

---

(١) الأشطر الثلاثة الأولى لابن خاتمة، والرابع والخامس لصاحب القصيدة المخمسة أو المسمطة – كما يقول ابن خاتمة – الديوان ص ٥٨.

(٢) ديوان ابن خاتمة، ص ٥٩، من الطويل.

(٣) ضبطها المحقق بكسر النون على أنه نهر النيل المعروف، ولكنني أظنها بفتح النون بمعنى العطاء، ففيها استعارة مكنية.

(٤) سلع: جبل متصل بالمدينة.

(٥) رامة: موقع في نجد.

(٦) الديوان ص ٧٠.

(٧) كولردج، محمد مصطفى بدوي، ص ٩٦، وانظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية – بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م، ص ٢٢٦.

(٨) انظر: السابقين، ص ٩٦، ٢٢٦.

ومعنى شعوري متغير" ثم يقول عن المعنيين: "فوصول اللفظ على الحالة التجريدية معناه أنه مات، وأصبح رمزاً فحسب، والأديب الموهوب هو الذي يرد على اللفظ حياته، فيجعله يشع صوراً وظلالاً، ويرسم حالةً ومشهداً ".[١]

وبالنظر في توظيف ابن خاتمة للألفاظ نراه يجنح أحياناً نحو القديم حين يستدعيه السياق استلهاماً للماضي، ومجاراة للقدماء، وسيراً على منهاجهم في موضوعات هي أقرب إلى موضوعات القدماء كالغزل، وخصوصاً حين ينحو منحىً صوفيّاً يتطلب منه أن يعيش أجواء الجزيرة العربية، وفيافيها عموماً، والحجاز ونجد على وجه الخصوص.

أما الجديد في ألفاظ ابن خاتمة وأسلوبه، فمجاله واسع، وخصوصاً حين يمتزج وصف الطبيعة بأكثر الفنون الشعرية، وهو منهج خطه ابن خفاجة[٢] وبرع فيه، واشتهر به، وسار على طريقته أكثر الشعراء من بعده، ومنهم ابن خاتمة[٣] الأنصاري الأندلسي، عالم المرية وشاعرها في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي).

من أهم الفنون التي امتزجت بوصف الطبيعة عند ابن خاتمة الغزل الذي برع فيه فله فيه لوحات ومشاهد متأثراً فيما جنح فيه نحو القديم بشعراء الصوفية، وفيما اتجه فيه وجهة الجديد بابن خفاجة، ومن ذلك قوله[٤]:

وللغُصون اعْتِنَاقٌ تحت ذَيْلِ صَبَا	نَسِيمُهَا كاعْتِنَاقِ الَّلامِ والأَلِفِ
قَدْ سَاجَعَ الطيرَ ترجيعُ[٥] القيانِ بِهَا	وسَاجَلَ القُضْبَ رَقْصُ الأعْطُفِ الُّلطُفِ
وللمذانِبِ[٦] في أَفْيَائِهَا نُطَفُ	كَأَنَّمَا سُبِكَتْ مِنْ ذَائبِ النُّطَفِ[٧]
خَلَعْتُ فيها وَقَاري في رِضَا قَمَرٍ	قَدْ جَلَّ في الحُسْنِ عَنْ نَقْصٍ وعَنْ كَلَفِ

---

(١) النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، سيد قطب، ص ٣٩.

(٢) ابن خفاجة (٤٥١ – ٥٣٣ هـ).

(٣) ابن خاتمة (....... ٧٧٠هـ).

(٤) ديوان ابن خاتمة، ص ٦٣، من البسيط.

(٥) رجع الصوت: ردده في حلقه (الديوان ص ٦٤).

(٦) المذانب: جمع المذنب؛ وهو الجدول يسيل عن روضة بهائها.

(٧) النطف: الأولى جمع النطفة وهو الماء الصافي، والثانية: جمع نطفة: بفتح الطاء وهي: اللؤلؤة الصافية، (لسان العرب – نطف).

في هذه الأبيات، وعلى الطريقة الخفاجية يمزج الشاعر وصف الطبيعة بالغزل، فيلتقي جمال الطبيعة برقة الغزل فينتج بهاءً وحسناً وعذوبة تطل على القارئ من خلال إشعاعات الألفاظ الموحية بمعاني الفتنة والدلال؛ الغصون، الاعتناق، الصَّبَا، سجع الطير، وترجيع القيان ورقص القضب والأعطاف اللطف، ونطف الماء تسيل في الأفياء وكأنها دررُ من اللؤلؤ الصافي .... هذا الموكب الهائل من مواكب الجمال جعل الشاعر يخلع ثوب الوقار، وهو يفعل ما يفعل في رضا الحبيب، أو في رضا قمرٍ ليس كالأقمار، فقمره لا يعتريه ما يعتري قمر السماء من النقص، ولا يشوب وجهه ما يشوب قمر السماء من النمش (الكلف) إنه قمر، ولكنه قمر مثال للجمال والبهاء.

وإذا كانت عناصر الجمال في النص متنوعة من الخيال والتصوير والموسيقى وبراعة النظم، فعنصر الجمال الأول دقة اختيار الألفاظ التي تمثل فرائد عقد منظوم، أو لبنات قصر بديع.

وابن خاتمة كثيراً ما يوازن بين المحبوب ومفردات الطبيعة ملاحظاً ما يفوق فيه الحبيب عناصر الطبيعة، ففي الأبيات السابقة لم يقنع بأن يكون الحبيب قمراً، حتى جعله مبرأً مما قد يعاب به القمر مما يعتريه من النقص، أو ما يعاب به وجه القمر من الكلف.

وهو في موضع آخر يشبه الحبيبة بالشمس مرة، وأخرى بالبدر المنير مع الاحتراس والتنبيه على ما في الحبيبة من عناصر الفتنة التي قصرت دونها الشمس والقمر، فليس للشمس حُسْنُ السوالف والجفون وفتنتها، وليس للبدر المنير سَنَا حُلاَهَا في ظلام ليل العاشقين، إذ يقول[١]:

يا أُخْتَ شَمْسِ الأُفقِ إلاَّ أَنَّهــا	فَاقَتْ بِحُسْنِ سَوَالــفٍ وجُفُــونِ
وشَقِيقَة البدْرِ المُنيرِ وَمَــنْ لَهُ	بِسَنَا حُلاَهَا في اللَّيالــي الجُونِ[٢]

وهكذا يضفي ابن خاتمة ما في الطبيعة ومفرداتها من بهاء وحسن على محبوبته، ولا يقنع حتى تفوق فاتنته ما في الطبيعة من حسن وجمال كما في الأمثلة السابقة، وكما في قوله: [٣]

(١) الديوان، ص ٦٨، من الكامل.

(٢) الجون: السود (المعجم الوسيط).

(٣) الديوان، ص ٧٢، من الطويل.

نَضَتْ عَنْ مُحيَّا الصُّبْحِ سِجْفَ[١] غَمَامَةٍ   وَلاَحَتْ بِمَرْأًى في الملاَحَةِ مُغْرِبِ

في هذا البيت يأتي الصبح مع الغمامة معادلين لوجه المحبوبة ونقابها. ولا يقنع ابن خاتمة بوصف وجهها حين نَضَتْ عنه النقاب بإشراقة الصبح، ولكن وجهها لاح بمرأًى مغرب في الملاحة، وهذا وصف زائد على إشراقة الصبح.

ويلاحظ الباحث – هنا – أن ألفاظ ابن خاتمة كلها حضرية مألوفة، فلا أثر للفظة قديمة أو حوشية أو بدوية، وليس ذلك فحسب بل يجنح أحياناً نحو الدخيل أو المعرب من الألفاظ[٢]، وتأتي هذه الألفاظ كثيراً في مجال وصف الطبيعة والخمر والغزل، ومن ذلك قول ابن خاتمة:[٣]

الأَرْضُ بين مُـدَبَجٍ ومُحَـلَّلٍ   والرَّوْضُ بَيْنَ مُتَـوَّجٍ ومُكَلَّلِ

والزَّهْرُ بَيْنَ مُوَرَّدٍ ومُـوَرَّسٍ   والنَّشْرُ بَيْنَ مُمَسَّكٍ ومُصَنْـدَلِ

ففي هذين البيتين يرى القارئ إلحاحاً من الشاعر على إبراز مفاتن الطبيعة، وهو في سبيل ذلك يوظف ألفاظاً تبرز تلك المفاتن في براعة فائقة، وكلها ألفاظ مألوفة (مدبج، ومحلل، والروض متوج ومكلل، والزهر موَّردُ وموَّرس)، وتأتي في هذا الإطار لفظتان معربتان؛ هما (مُمَسَّك) من المسك: وهو فارسي معرب[٤]، والكلمة هندية الأصل[٥]، والمسك هو: الطيب – كما في لسان العرب -، أو طيب مأخوذ من ضرب من الغزلان – كما في المعجم الوجيز -، و (مصندل) من الصندل: وهو شجر هندي طيب الرائحة، تظهر رائحته بالدلك أو الإحراق[٦] وهو فارسي معرب، والكلمة سنسكريتية الأصل[٧]، وتأتي اللفظتان: ممسك ومصندل لتضفيا على اللوحة طيب النشر متعةً لحاسة الشم، بعد المتعة البصرية التي أضفتها ألوان: الزينة والتاج والإكليل، والزهر، والورد، والورس لتكتمل بذلك متعة النفس المحبة للجمال.

---

(١) السِّجف: السِّتر (المعجم الوجيز).

(٢) الدخيل: هو اللفظ الأعجمي الذي دخل العربية دون تغيير، والمعرب: وهو اللفظ الأعجمي الذي غيره العرب بالنقص أو الزيادة، أو القلب (انظر: المعجم الوسيط – المقدمة ص ١٦).

(٣) الديوان ص ٤١، من الكامل.

(٤) انظر: المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة، صلاح المنجد، ص ٧٣.

(٥) انظر: معجم المعربات الفارسية، محمد ألتونجي، ص ١٦٩.

(٦) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، صندل.

(٧) معجم الألفاظ الفارسية المعربة، أدي شير، ص ١٠٨، والسنسكريتية هي اللغة الهندية القديمة.

والكلمات المُعرَّبة وكذا الدخيلة تأتي كثيراً في شعر الشعراء منذ العصر العباسي، يطرز بها الشعراء فنون شعر المتعة والمرح من غزل وخمر، وكذلك شعر الطبيعة لما في وصفها من متعة وجمال كما يرى القارئ في المثال السابق عند شاعرنا ابن خاتمة، وكما في قوله:[١]

زَمَنٌ أرقُّ من الــودَادِ شمائــلا   وَأَلَذُّ مِنْ عَصْرِ الشبابِ الأَوَّلِ

أَعْجِبْ به مِنْ مِهْرَجَانٍ[٢] قائــمٍ   بَيْنَ البَسيطَةِ والْحَيَاَ المتهــلِّلِ

حيث جاءت كلمة (مِهْرجَان) وهي فارسية، وعيد المهرجان عندهم هو احتفال الاعتــدال الخريفي، وجاءت الكلمة – هنا – لاستحضار جو الفتنة والجمــال الــذي يكــون فــي الأعيــاد والاحتفالات فتخلع اللفظة ذلك الجو من الفتنة والجمال على الطبيعة.

ومن الألفاظ المعربة القريبة من أصلها الفارسي كلمة (إبريز) [٣] وقد وردت في شــعر ابن خاتمة إذ يقول[٤]:

لله مَنْزِلُنــاَ بقــريةِ بَيِّشِ   كَادَ الْهَوَى فيها ادِّكَاراً بي يَشِي

رُحْنَا إليها والبطاحُ كأنها   صُحُفٌ مُذَهَّبَةٌ بإبْريــزِ العَشِي[٥]

فكلمة إبريز – هنا – تضفي صفة الذهب في صورته السائلة يجري مع شمس الأصــيل فوق تلك البطاح في تلك القرية التي يبدو أن للشاعر فيها ذكريات حب وغرام يشير إليها قولــه: (كاد الهوى فيها ادكاراً بي يشي) حين راح إلى تلك القرية في ذلك الوقت.

أما صورة البطاح المذهبة بإبريز العشي فلا ريب في روعتها وجمالهــا البــاهر، وقــد تضافرت الكلمات (صحف – مذهبة – إبريز – العشي) في رسم هــذه الــصورة الجميلــة، وإذا كانت لفظة (مذهبة) أو حتى بهذا اللون الرائع المريح للنفس، فقد أوحت كلمة (إبريز) بالصورة السائلة للإبريز يجري على صحيفة بطاح تلك الأودية أما كلمة (العشي) فتوحى بــذلك الوقــت الهادئ من آخر النهار، وقد كست شمس الأصيل الأفق بأشعتها الذهبية، فيرى القارئ من خلال

---

(١) ديوان ابن خاتمة، ص ٤٢.

(٢) مهرجان: احتفال، وهي فارسية مركبة من: مِهْر: ومن معانيها الشمس وجان: ومن معانيها: الحيــاة أو الروح (المعجم الوسيط) مهر.

(٣) إبريز: معربة، ومعناها: الذهب الخالص في صورته الذائبة، وهي في الفارسية مركبة من (آب) بمعنى: ماء أو رونق، و (ريز) بمعنى: ساكب: (انظر: معجم المعربات الفارسية، محمد التونجي، ص ٥).

(٤) ديوان ابن خاتمة، ص ٢١٢، من الكامل.

(٥) العشي: الوقت من الزوال إلى المغرب، أو من المغرب إلى العشاء (انظر: المعجم الــوجيز) وقــد أراد الشاعر آخر النهار وقت اصفرار الشمس.

الكلمات ألواناً، وأودية فسيحة وذهباً سائلاً يجري، وجوّاً من الهدوء تكتنفه حركة الحياة في الطبيعة مع هدوء ومتعة للنفس المتشوقة للحسن والجمال.

إن الباحث حين يمعن النظر في الألفاظ الدخيلة أو المعربة يرى فيها جمالاً لأنها – غالباً – توحي بمعانٍ زائدة، وتشع ألواناً متعددة تأسر القلوب كألوان (الإبريز) و (اللازورد) [١] و (السندس) [٢]، وقد تجمع إلى جمال الألوان شذاً وعبيراً يعطر أنفاس الرُّبا والسهول والحدائق والبساتين، كأسماء الأزهار والرياحين من نرجس[٣] وآس[٤] وسوسان[٥] ونيلوفر[٦]، وخيري ونحوها من الألفاظ المعربة التي كثرت في شعر الشعراء في المشرق العربي منذ بداية الحكم العباسي، وتأثر بهم المغاربة والأندلسيون وإن لم تكثر في شعرهم كثرتها في شعر المشارقة.

ومن أمثلة توظيف ابن خاتمة لهذه الألفاظ قوله: [٧]

خَطَّ السَّنَا ذَهباً في اللاَّزَوَرْدِيِّ فَالأُفقُ مَا بَيْنَ مَرْقُومٍ ومَوْشِيِّ

كَأنَّما الشُّهْبُ والإصْباحُ يَنْهَبُهَا دَراهمُ سَقَطَتْ مِنْ كفِّ زِنْجِيِّ!

أراد ابن خاتمة أن يرسم صورة للأفق قبيل شروق الشمس إذ تختلط الألوان في ذلك الوقت صفرة في حمرة في سواد، فتتجلى براعة الشاعر بكلمة (اللازوردي) بألوانه المختلطة من الزرقة والحمرة والخضرة مع لفظة (الذهب) لترسم اللفظتان معاً صورة دقيقة لاختلاط

---

(١) اللازورد: من الأحجار الكريمة، لونه أزرق سماوي، أو بنفسجي/ وهو يتولد في جبال أرمينية وفارس، أجوده الشفاف الأزرق الضارب إلى الحمرة والخضرة، يتخذ للحلي وله منافع في الطب (معجم المعربات الفارسية محمد التونجي ص ١٦٢).

(٢) السندس: ضرب من رقيق الديباج (المعجم الوسيط، سند) وهو فارس مُعَرَّب والديباج: الحرير.

(٣) النرجس: نبت من الرياحين تشبه به العيون، وهو فارسي معرب (المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم للجواليقي ص ٣٣١).

(٤) الآس: هو الريحان: وهو شجر دائم الخضرة عطري، زهره أبيض، أو وردي اللون (انظر: المعجم الوسيط، ومعجم المعربات الفارسية التونجي ص ٣).

(٥)السوسن أو السوسان: نبت أعجمي معرب أزهاره منها الأبيض والأزرق والأصفر والأحمر (لسان العرب، سوسن، والجواليقى ص ١١٢، والمعجم الوجيز سوسن).

(٦) النيلوفر: ضرب من الرياحين، ينبت في المياه الراكدة (معجم الألفاظ الفارسية المعربة لأدي شير ص ١٥٥).

(٧) الديوان، ص ٢١٣، من البسيط.

الألوان في ذلك الوقت من الصباح الباكر، ومن الألفاظ المعربة في البيت الثاني الدراهم[١]، جاء بها الشاعر تتساقط من كف الزنجي لرسم صورة النجوم التي تختفي تباعاً.

وتأتي ألفاظ الأزهار والرياحين في شعر ابن خاتمة حين يطلبها السياق، ومن ذلك قوله يتغزل في مفاتن الطبيعة: [٢]

لَوْلاَ حَيَائي مِنْ عُيُونِ النَّرجسِ ... لَلَثَمْتُ خَدَّ الوَرْدِ بينَ السُّنْدُسِ
ورشَفْتُ مِنْ ثَغْرِ الأقَاحَةِ رِيقَهَا ... وضَمَمْتُ أَعْطَافَ الغَصُونِ الْمُيَّسِ

أزهار النرجس تشبه بها العيون، وهي – هنا – بمنزلة الرقيب، أما السندس فجاء ليعبر بلونه الأخضر عن الأوراق تبدو من خلالها خدود الورد، وتلك هما اللفظتان المعربتان، وأما في البيت الثاني فجاءت لفظتان عربيتان خالصتان لاستكمال الصورة الغزلية الطبيعية؛ وهما الأقاحة بلونها الناصع لتضفي على الثغر فتنة، والغصون الميَّسِ لتضفي على الأعطاف ليناً.

وابن خاتمة يُعْمِلُ فكره في خصائص الأشياء ليخرج من خلال ذلك بالجديد الطريف ومن ذلك توظيفه للخيري، وهو فارسي معرب[٣] ويعرف في العربية بالمنثور الأصفر[٤]، ويتناوله الشعراء من ناحيتين: الأولى: لون أزهاره الأصفر الذي يشبه الذهب الخالص، والثانية: أريجه وشذاه الذي لا يعبق إلا ليلاً، أما في النهار، فلا رائحة له، ويتنبه ابن خاتمة لهذه الخصيصة من خصائص الخيري إذ يقول: [٥]

سَلْ نَفْحَةَ الخيريِّ في غَسَقِ الدُّجىَ ... مَا بَالُهُ لَبِسَ الظَّلامَ رِدَاءَ
حَقّاً لَعَمْرُكَ إنّهُ ذوُ رِيبةٍ ... أَوْ لاَ، فَفِيمَ يُحَاذِرُ الرقَبَاءَ؟

فجاءت هذه الصورة الطريفة لأزهار الخيري، وقد تنبه بعض شعراء الأندلس قبل ابن خاتمة لهذه الخاصية، كعبادة بن ماء السماء الذي صور الخيري بصورة فقيه مُراءٍ يظهر الزهد

---

(١) الدراهم: جمع الدرهم، وهو فارسي معرب، ولا مقابل له في العربية، وكذلك الدينار (انظر: المعجم الوسيط درهم)، وانظر: معجم المعربات الفارسي لمحمد التونجي. ويجوز أن تكون من دراخما اليونانية أو العكس.

(٢) الديوان ص ٢١٠، من الكامل.

(٣) معجم الألفاظ الفارسية، أدِّي شير، ص ٥٩.

(٤) المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة صلاح الدين المنجد، ص ٣٠.

(٥) الديوان، ص ١٢٥، من الكامل.

نهاراً، ويمسي ليله فاتكاً [١]، ولا شك في أنها دون صورة ابن خاتمة لما فيها من سوء القــصد، أما ابن خفاجة فيقول: [٢]

وخيريَّة بين النسيم وبَيْنَها حديثٌ إذا جَنَّ الظَّلامُ يطيبُ

وهكذا في إطار توظيف ابن خاتمة للجديد من الألفاظ، يلمس الباحث والقــارئ لــشعره حرصه على إبراز المحاسن والمفاتن في مجال الغزل ووصف الطبيعة، وأدواته في ذلك أدوات الشاعر المتمكن من ناحية الفن ومن أدواته الألفاظ التي يوظفهــا ببراعــة لإبــراز رؤاه نحــو موضوعه وتجربته سواءً في ذلك جديد الألفاظ أو قديمها، ودخيلها أو معربها، وغالباً مــا تــأتي الألفاظ متعانقة يؤازر بعضها بعضاً لتحقيق ما يريد الشاعر إبرازه من رؤى.

---

(١) انظر: البديع في وصف الربيع للحميري، ص ١٠٩.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ص ٨٢ من الطويل.

المبحث الثاني

التشكيل التكراري لبعض الألفاظ والأدوات والأساليب وأثره في جمال النص وعلاقته برؤية الشاعر

توطئة:

التكرار ظاهرة لغوية موجودة في الشعر العربي منذ لحظات وجوده الأولى، وقد تنبه لظاهرة التكرار النقاد العرب قديماً، فعقد له ابن رشيق القيرواني – المتوفى سنة ٤٥٦هـ - باباً في كتابه العمدة، وفيه يقول: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها [١]"، ثم أخذ ابن رشيق يفصل القول في المواضع التي يحسن فيها التكرار، وهي: "أن يكرر راسماً على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب [٢]" ، "أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر إن كان في مدح[٣]"، "أو على سبيل التقرير والتوبيخ [٤]"، أو على سبيل التعظيم للمحكي[٥]" كأن يكون المكرر الموت "أو على وجه التوجع إن كان رثاءً [٦]" ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة وشدة التوضيع بالمهجو ... وأيضاً على سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص [٧]"؛ تلك المواضع الستة التي يحسن فيها التكرار عند ابن رشيق، أما ابن سنان الخفاجي - المتوفى سنة ٤٦٦هـ - فيرى أن التكرار مكروه لأمور كثيرة، كتنافر الكلمات لقرب مخارج حروفها [٨]، أما إذا كان المعنى مبنيّاً على اللفظ المكرر، ولا يتم إلا به، فلا يحكم بقبحه، وما خالف ذلك يُقضَى عليه بالاطراح وينسب إلى سوء الصناعة [٩]، ويقرر ابن سنان الخفاجي أن الألفاظ المكررة إذا قُصد بها إصلاح الوزن، أو تناسب القوافي وحرف الروي، من

---

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، وتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل – بيروت ١٩٨١م، ٧٣/٢.

(٢) السابق ذاته، ٧٤/٢.

(٣) السابق ذاته، ٧٤/٢.

(٤) السابق ذاته، ٧٥/٢.

(٥) السابق ذاته، ٧٥/٢.

(٦) السابق ذاته، ٧٦/٢.

(٧) السابق ذاته، ٧٦/٢.

(٨) انظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد الواحد شعلان، دار قباء، القاهرة ٢٠٠٧، ص ١٠٢ – ١٠٥.

(٩) السابق ذاته، ص ١٠٧.

غير معنى تفيده أكثر من ذلك فهي حشو مذموم [١]، أما المحمود من الألفاظ المكررة – عنده – فهو: ما يفيد فائدة مختارة يزداد بها الكلام حسناً وطلاوة [٢]، وخلاصة القول في ظاهرة التكرار في رأي النقاد العرب – قديماً – هي أن التكرار يأتي محموداً في مواضع ومذموماً في مواضع أخرى.

أما نقاد العصر الحديث فقد أولوا هذه الظاهرة اهتماماً زائداً لما رأوه في هذه الظاهرة من تطور حتى عُدَّ التكرار – في بعض صوره – لوناً من ألوان التجديد في الشعر[٣]، كما أن أسلوب التكرار – في رأي نازك الملائكة – "يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية [٤]"، ولذلك فقد يرتقي التكرار بالشعر إلى مرتبة الأصالة إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فقد يتحول التكرار إلى لفظة مبتذلة [٥]، وهذا الكلام قريب مما قرره قدامى النقاد، وتؤكد نازك الملائكة على أن " القاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها [٦]".

وإذا كان الكلام السابق يشبه كلام قدامى النقاد إلا أن النقاد المعاصرين قد تنبهوا إلى أمر في غاية الأهمية وهو العلاقة القوية بين التكرار والحالة النفسية للشاعر[٧]، ولذلك يجب على الباحث أن يتنبه إلى أن التكرار إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار بذلك يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام الشاعر بهذه النقطة، ومن هنا يستطيع الباحث أو الناقد أن يغوص في أعماق نفسية الشاعر، أو الأديب[٨] على وجه العموم.

---

(١) السابق ذاته، ص ١٤٦، ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد الواحد شعلان، دار قباء – القاهرة ٢٠٠٧م ص ١٤١.

(٢) السابق ذاته، ص ١٤٦.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٣، دار العلم للملايين – بيروت ، ط٥ ١٩٧٨م.

(٤) السابق ذاته، ص ٢٦٣.

(٥) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٣، ٢٦٤.

(٦) انظر: السابق ذاته، ص ٢٦٥.

(٧) انظر: السابق ذاته، ص ٢٦٧.

(٨) انظر: السابق ذاته، ص ٢٧٦.

ظاهرة التكرار في شعر ابن خاتمة:

تعددت ظاهرة التكرار في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، فقيه ألمرية، وشاعرها، فكثيراً ما يكرر لفظة، أو أسلوباً، كأسلوب الاستفهام (والنداء) وأحياناً تتكرر بعض الظواهر، كظاهرة حرصه على أن يبدو عفيفاً على الرغم مما في شعره من غزل حسي، ولعله يعلم أن الناس لا يحملون أقوال الشعراء محمل الجدّ لأن الشعراء – غالباً – "... يقولون ما لا يفعلون". قال الله تعالى (**ألم تر أنهم في كُل وادٍ يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون**) [١].

ومن الظواهر اللافتة في شعره كذلك، إضفاء صفات الطبيعة على الأنثى، وإضفاء صفات الأنثى على الطبيعة، وهي صفات حسية مثيرة.

تكرار الكلمة:

يتردد هذا النوع من التكرار كثيراً في شعر ابن خاتمة، والكلمات المكررة تدور حول ثلاثة محاور هي: الغزل والخمر والأماكن النجدية والحجازية.

وإذا كانت هذه الدراسة معنية بدراسة هذه الظاهرة وتفسيرها فالاستقراء يقول: إن ألفاظ المحور الأول، وهو الغزل فيها غير قليل من الإثارة، فهي – غالباً – ألفاظ حسية تدور حول اللثم والرشف والثغور والنهود، ونحوها، ولا يخفى أن تكرار مثل هذه الألفاظ يدل على نفس متعطشة للمتع الحسية.

- فابن خاتمة - وإن كان ذا مكانة بين الناس يحرص عليها وكان يوصف بالفقيه الزاهد[٢]، وكثيراً ما يكرر حرصه على العفاف في تناقض واضح مع موقف فتنة وإثارة، أجاد وصفه، ونقل مشاهده المثيرة لقارئه، ومن هذه المواقف المتناقضة قوله[٣]:

مَا زِلْتُ أَسْقِيهَا وأَشْـرَبُ رِيقَهـا ... والسُكْرُ يَعْطِفُنَا عَلَى مِقْـدَارِ
حَتَّـى ثَنَتْهَا الرَّاحُ طَوْعَ سَواعِدِي ... والرَّاحُ تَعْلَم كَيْـفَ أَخْذُ الثَّارِ
فَاسْأَلْ بِطِيـب حَدِيثِ لَيْلَتِنَـا وَلاَ ... تُغْفِلْ عَفَافِي عِنْدَهَا وَوَقَـارِي

ويتكرر المشهد في مواضع أخُر منها قوله[٤]:

زارَتْ على حَـذَرٍ مـن الرُّقَبَـاءِ ... واللَّيْلُ مُلْتَـفٌ بِفَضْـلِ رِدَاءِ

---

(١) الآية ٢٢٦ من سورة الشعراء.

(٢) مقدمة ديوان ابن خاتمة، ص ٩.

(٣) الديوان، ص ٧٧، من الكامل.

(٤) السابق ذاته، ص ٢٠١، من الكامل.

تَصِلُ الدُّجَى بِسَوَادِ فَــرْعٍ فَاحِــمٍ   لِتَزِيدَ ظَلْمَــاءً إلَــى ظَلْمَــاءِ
فَوشَى بَهَــا مِنْ وَجْهِهَــا وحُلِيِّهَــا   بَدْرُ الدُّجَى وكوَاكِبُ الجوْزَاءِ
أهْلاً بزائرةٍ علــى خَطَــرِ السُّرَى   ما كُنْتُ أَرْجُــوهَا ليــوم لِقَاءِ
أَقْسَمْــتُ لَــوْلاَ عِفَّـــةٌ عُذْرِيَّـــةٌ   وتُقىً عَلَيَّ لَهُ رَقيــبُ رَائِـــي
لَنَقَعْتُ غُلَّـــةَ لَوْعَتِـــي بُرضابِهَــا   ونَضحْتُ وَرْدَ خُدُودِهَا بُبكَائي!

إذا كان "التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر[١] " وإذا كان التكرار "أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها[٢] " صار أمر الحكم على هذه الظاهرة وتفسيرها أقرب إلى الوضوح واليسر، فابن خاتمة إنسان ولكل إنسان مشاعره وعواطفه الطبيعية التي تدفعه دفعاً نحو الجنس الآخر، ولكن ابن خاتمة وأمثاله ممن لهم مكانة في المجتمع وخصوصاً العلماء يتحرجون من مجرد الحديث في مثل هذه الأمور، ولكن هؤلاء الناس في لا شعورهم لا فرق بينهم وبين غيرهم من الناس، ولذلك فهم يعانون من الكبت أكثر من غيرهم من الأشخاص العاديين، ولذلك حين يكون منهم الفنان كابن خاتمة سواء أكان شاعراً أو كاتباً أو غير ذلك، فأمامه الفرصة سانحة ليتخفف من أعباء الكبت لأنه من خلال الإبداع الشعري، أو الفني عموماً يستطيع أن يحقق رغباته المكبوتة التي لا يستطيع أن يشبعها في عالم الواقع[٣].

"إن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم[٤]" من الرغبات التي منعت تحقيقها وحرمتها القيم والمبادئ الأخلاقية والدينية والاجتماعية على مر التاريخ[٥].

وحين يستعرض الدارس ظاهرة التكرار في شعر ابن خاتمة في ضوء ما سبق يغلب على ظنه أن شاعرنا مرهف الحس والوجدان، يحمل بين جنبيه قلباً مشغوفاً ومفتوناً بالحسان، يبدو ذلك في قوله[٦]:

ماَ زِلْتُ أَسْقِيهــا وأشْــربُ رِيقَهَــا   والسُكْرُ يَعْطِفُنا عَلَــى مِقْــدَارِ

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.
(٢) السابق ذاته، ص ٢٧٦ – ٢٧٧.
(٣) انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ودار الثقافة – بيروت، ص ٩.
(٤) السابق ذاته، ص ٤٨.
(٥) السابق ذاته، ص ٤٧.
(٦) الديوان، ص ٧٧ من الكامل.

حَتَّـــى ثَنَتْهَا الرَّاحُ[١] طَوْعَ سَواعِدي   والرَّاحُ تَعْلَم كَيْــفَ أَخْذُ الثَّــارِ

إن البيتين يفيضان فتنة، وإن كانت خيالاً، فإنها أمانيٌّ، أما الألفاظ التـــي ترســم معـــالم حرارة اللقاء (أسقيها – أشرب – ريقها)، وكذلك العطف والتثني فهي من الألفاظ كثيرة التكـــرار في شعر شاعرنا ابن خاتمة.

أما تكرار كلمة (الراح) في البيت الثاني، ففيه فتنة وغواية لقد كانت (الراح) عاملاً مهماً في استسلام فاتنته، وفي هذا دلالة على ما في النفس من أمنيات وأشواق لمتع حيل بين الـــشاعر وبينها. وكذلك قوله[٢]:

زارَتْ على حَـــذَرٍ مـــن الرُّقَبَـــاءِ   واللَّيْلُ مُلْتَــفٌّ بِفَضْــلِ رِدَاءِ
تَصِلُ الدُّجَى بِسَوَادِ فَـــرْعٍ فاَحِـــمٍ   لِتَزِيدَ ظَلْمـــاءً إلـــى ظَلْمَـــاءِ

حسناء فاتنة، فرعها فاحم، وجهها كأنه البدر المنير، في أبهى زينتها وكامل حليها، زارتـــه فـــي سكون الليل، وفي غفلة من الرقباء!! إنها فتن متتابعة، تزيد فيها ظاهرة التكرار، فتكررت كلمـــة (ظلماء) باللفظ مرتين، وبالمعنى ست مرات (الليل – الدجى – سواد – فاحم – ظلماء)

ما كل هذا الظلام؟ إن صح الظن، وفي ضوء ما يقرره علماء النفس، إن مثل هذا اللقاء أمنيـــة، وحبذا لو تحققت ولكن بعيداً بعيداً في أعماق الظلمات، ويؤيد هذا الظن حرص الشاعر وإلحاحـــه على أن يبدي براءته وتعففه وتكرار مثل هذا التصريح، إذ يقول[٣]:

فاْسأَلْ بطيبِ حديثِ لَيْلَتنَا وَلاَ   تُغفل عَفَافي عِنْدها وَوَقَاري

وكذلك قوله[٤]:

أَقْسَمْـــتُ لَـــوْلاَ عِفَّـــةٌ عُذْرِيَّـــةٌ   وَتُقىً عَلَيَّ لَهُ رَقيـــبٌ رَائِـــي
لَنَقَعْتُ غُلَّـــةَ لَوْعَتـــي بُرِضابِهَـــا   ونَضحْتُ وَرْدَ خُدُودِهَا بُبكَائي!

لا يستطيع الدارس أن يغفل ما لظاهرة تصريح الشاعر بعفافه وإلحاحه على تأكيدها من دلالة نفسية في ضوء الدراسات النفسية والنقدية الحديثة، على الرغم من وجود هذه الظاهرة عند ابن خفاجة المتوفى سنة ٥٣٣هـــ، إذ يقول[٥]:

وغيرتُ بالتّجْمِيشِ كافور خَدِّهِ   وإنّي لَعَفٌّ مِئزري طاهرُ بردي

---

(١) الراح: الخمر (المعجم الوسيط).

(٢) الديوان، ص ٢٠١، من الكامل.

(٣) الديوان، ص ٧٧، من الكامل.

(٤) السابق ذاته، ص ٢٠١، من الكامل.

(٥) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٤٩، من الطويل، والتجميش: المغازلة والملاعبة.

ويقول[١]:

وَلَمْ تَكُ إلاَّ رَشْفَةٌ واعْتِناقةٌ ‏ ‏ ‏ ويُعْجِبُني أَنّي أَعِفُّ إِزَارَا

ولعل ظاهرة تكرار ألفاظ الإثارة في الغزل يسير في الاتجاه نفسه، فتكرار مثل هذه الألفاظ يشير إلى عناية لا شعورية بدلالة تلك الألفاظ، ومن ذلك تكرار ألفاظ اللثم والرشف والثغور، إذ يقول[٢]:

بَاكرْ إلى رَشْفِ الثَّغرِ والّكَاسِ ‏ ‏ ‏ واشْرَبْ على رَوْضِ الزَّهْرِ والآسِ

ويقول في موضوع آخر[٣]:

تَلْوِي على لَوْنِ الغُصُونِ بُرودَهَا ‏ ‏ ‏ وتَشُقُّ عَنْ بَدْرِ الدُّجون جيوبها[٤]

لَمْيَاءَ تَبْسِمُ عَــنْ عُقُــودِ لآلــيءٍ ‏ ‏ ‏ يا بَرْدَ كَبِدِي لَوْ رَشَفْتُ شَنِيبَها[٥]

وفي موضع ثالث يقول[٦]:

مَنْ لي علَي غُلَّتي بِرَشْفِ ذي أُشُرٍ[٧] ‏ ‏ ‏ كَأَنَّما أُشْرِبَتْ شَهْداً ثَنَايَاهُ

هذه مواضع ثلاثة تكررت فيها مفردتا الرشف والثغر وإن اختلف شكل اللفظة في كل مرة والسياق الذي وردت فيه، ولكن هناك قاسم مشترك بين المواضع الثلاثة، وهو الفتنة وجو المتعة وحرارة اللقاء، مع إضفاء جو الغواية والإثارة الذي يصل في الموضع الأول إلى حد الدعوة الصريحة للمسارعة والإقبال على المتعتين معاً رشف الثغر، ورشف الكأس " باكر إلى رشف الثغر والكأس"، أما في الموضع الثاني فيأتي الرشف في صورة أمنية بعيدة المنال لموضع التمني بالنداء "يا برد كبدي" و "لو" التي تفيد بُعْدَ تحقق ما بعدها "يا برد كبدي لو رشفتُ شَنيبها" بالإضافة إلى ما أضفاه وصف الثغر بالشنيب من البهاء والحسن والصفاء والأسنان عقود لآلِيء بدت من بين اللمى؟

(١) السابق ذاته، ص ٨٤، من الطويل.

(٢) الديوان، ص ١٠٩، من المنسرح.

(٣) السابق ذاته، ص ٨٦، من الكامل.

(٤) الدجون: السواد والظلام. (انظر: الوسيط).

(٥) الشنب: جمال الثغر وصفاء الأسنان (انظر: الوسيط).

(٦) الديوان، ص ٨١، من البسيط.

(٧) المراد بذي أشر: الثغر، فالأشر: بضم الهمزة والشين: التحزيز الذي يكون في الأسنان (ديوان ابن خاتمة ص ٨١).

فالاتكاء على الأوصاف الحسية الأكثر إثارة للغرائز بين الذكر والأنثى وتكرارها لازمة من لوازم شعر ابن خاتمة، وتأتي هذه الألفاظ في شعر الغزل كما تقدم، وتأتي – أيضاً – ممزوجة بأوصاف الطبيعة، وكأن هذه الألفاظ تلح على نفس الرجل إلحاحاً، أو كأنها تطفو من أعماق اللاشعور لتظهر على لسانه فتكشف عن مكنون نفسٍ حالمةٍ هائمةٍ، تقف التقاليد والقيم صخرة هائلة في سبيل تحقيق أمانيها في الواقع، فتلجأ إلى الفن لتحقق ما تصبو إليه ولو خيالاً يقول ابن خاتمة في مجال وصف الطبيعة[1]:

مَا فَتَّح الزَّهْرُ الجَنِيُّ ثُغُورَهُ إلاَّ لِيَرْشُفَ طِيبَ ذَاكَ السَّلْسَلِ

وفي موضع آخر يقول[2]:

لَوْلاَ اتّقَائي أَنْ يُقَالَ أَخُوصِبَا لَرَشَفْتُ مِنْ ثَغْرِ الأَقَاحِ شَنِيبِهَا
أَوْ أنْ يُباهِتَ في الْمَلاَمَةِ عَاذِلٌ بسفاهِ حِلْمٍ لاعْتَنَقْتُ قَضيبِهَا

وفي موضع ثالث يقول[3]:

لَوْلاَ حيائـي مِنْ عُيُونِ النرجِسِ للثمت خَدَّ الورْدِ بَيْنَ السُّنْدُسِ
ورشَفْتُ مِنْ ثَغْرِ الأَقَاحَةِ رِيقَهَا وضَمَمْتُ أَعْطَافَ الغُصُونِ المُيَّسِ

إن ابن خاتمة يصف الطبيعة في هذه المواضع الثلاثة، وعلى الرغم من ذلك لا يرى القارئ إلا ثغوراً شنيبة ولثماً ورشفاً، وقُضباً وأعطافاً وضَمّاً واعْتِنَاقاً، وتتكرر هذه المفردات حتى في مجال الحب النبوي إذ يقول[4]:

مَنْ لي بَلثْمِ ضريحٍ لَثْمُهُ سَبَبُ لِكُلِّ مُنقطعٍ باللهِ مُؤتَنِسِ

إن ظاهرة تكرار ألفاظ اللثم وما شابهها تلح على الشاعر إلحاحاً قويّاً حتى تقتحم عليه مثل هذا الموقف، حتى وكأنه لم يجد سواها لتعبر عن شوقه للضريح الشريف، والحق أن لفظة اللثم وتكرارها مرتين جاء معبراً تعبيراً قويّاً عن شوق الشاعر وحبه على الرغم من أن تكرار مثل هذه الألفاظ يفصح عن شيءٍ ما في نفس الشاعر.

---

(١) ديوان ابن خاتمة، ص ٤٢، من الكامل.
(٢) الديوان، ص ٤٥، من الكامل.
(٣) السابق ذاته، ص ٢١٠، من الكامل.
(٤) السابق ذاته، ص ٣٤، من البسيط.

وفي القصيدة نفسها، وبعد بيتين من البيت السابق، يعود لتكرار لفظتي الرشف والثغر مع لفظة ثالثة من ألفاظ الإثارة الحسية وهي اللعس، وإن جاءت الأولى في صورة الفعل والثالثة في صورة المصدر، إذ يقول(٢١٧):

هَلْ أكْحَلُ الجَفْنَ مِنْ تُرْبٍ بِهِ عَبَقُ   وأَرْشُفُ الثَّغْرَ مِنْ إظلاَلِهِ اللَّعِسِ

وكأن هذه المفردات تأبى إلا أن تفصح عن نفس ابن خاتمة الهائمة بالجمال الحسي حين تتكرر في ختام القصيدة في مجال الصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم- ، إذ يقول(٢١٨):

ثُمَّ الصَّلاةُ على المبعوثِ مَرْحَمَةً   إلى الخليقة مِنْ جِنٍّ وَمِنْ إنَس(٢١٩)

وآله والصَّحابِ الغُرِّ قَاطِبَةً   ما افْتَرَّ ثَغْرُ صَبَاحٍ عَنْ لَمَى غَلَسِ(٢٢٠)

وظاهرة تكرار ألفاظ الإثارة وألفاظ المتع الحسية ظاهرة لافتة في شعر ابن خاتمة، ومن ذلك بالإضافة إلى ما تقدم، لفظة نَضَتْ ولا شك في فتنة النَّضْوِ وإن كان نقاباً، كما في قوله(٢٢١):

سَحَبَ السَّحَابُ بِهَا فُضُولَ ذُيُولِهِ   فَوَشَى أَبا طِحَهَا ولَمَّ شَعُوبَهَا

فَأَتَتْ كَمَا نَضَتِ العَرُوسُ نِقَابَهَا   وجَلَتْ عَنِ الْوَجْهِ الجميلِ شُروبَهَا

إنه يصف أثر المطر في الأودية والسهول، فشبهها بعروس خلعت نقابها فبدت مفاتن وجهها وجماله، ومكمن الفتنة هنا في لفظة (نَضَتْ) وخصوصاً إذا كانت تلك التي نضت النقاب عن وجهها فكشفت عن مفاتنه عروساً جُليتْ ليوم عرسها.

ويتكرر الفعل (نَضَتْ) في موضع آخر أكثر فتنة، لأنه – هنا – لا يصف الطبيعة، ولكنه يصف وجه فتاته التي ظفر بها بعد طول صَدٍّ وتَجنُّبٍ، إذْ يقول(٢٢٢):

نَضَتْ عَنْ مُحيَّا الصُّبْحِ سِجْفَ غَمَامَةٍ   وَلاَحَتْ بِمَرْأَىً في الْمَلاَحَةِ مُغْرِبِ

---

(٢١٧) الديوان، ص ٣٤، بسيط.

(٢١٨) السابق ذاته، ص ٣٥، بسيط.

(٢١٩) الأنس: بفتح الهمزة والنون: جماعة الناس (الديوان ص ٣٦).

(٢٢٠) الغلس: ظلمة آخر الليل شبهها باللمى.

(٢٢١) الديوان، ص ٤٥، من الكامل.

(٢٢٢) الديوان، ص ٧٢، من الطويل.

ومن ألفاظ الإثارة التي تكررت في شعر ابن خاتمة، ألفاظ العنــاق[٢٢٣]، والنهــود[٢٢٤]، والكأس والكؤوس[٢٢٥]، وأكثر هذه الألفاظ تأتي في مجالي الغزل ووصف الطبيعة، وهناك ألفاظ أخرى منها: الظبي، والظباء، والغزلان، والآرام، وقد تكررت كثيراً، ولكن اللافت مــع تكــرار هذه الألفاظ، أن ابن خاتمة كرر معها معنى قديماً، وتكرار هذا المعنى يفسره أحد احتمالين؛ إمــا أن يكون تكراره استلهاماً للتراث، وإما أن يكون لحادث عرض له في حياته، وهذا المعنى هــو أن تلك الظباء تفتك بالأسد إذ يقول على لسان تلك الظباء[٢٢٦]:

تَقَولُ لِفِتْيانِ التَّصَابي إلَيْكُمُ فإنَّا – ظِبَاءَ الخِدْرِ – نَبْطِشُ بالأُسْدِ

فالشاعر يقول على لسان هؤلاء الفاتنات: إننا نبطش بالأُسْدِ وقد اســتفاد الــشاعر مــن أسلوب الاختصاص فائدتين؛ الأولى تأكيد بطش الفاتنات بالشجعان الأقوياء من العاشقين، والثانية لفت القارئ إلى نوع الظباء إنهن ظباء الخدور (فإنَّا – ظباء الخدر – نبطش بالأُسْدِ).

فإن لم تكن تلك الظباء بالأُسْد فاتكة، فهي في منعة منها، إذ يقول[٢٢٧]:

وفي القِبــابِ ظِبَاءُ زَانَهَا خَفَــرُ تَسْتَوْقِفُ الطَّرْفَ بَيْنَ اللّيــن والْهَيَفِ

ما إنْ يُرَام بِغَيْرِ الفِكْرِ مَكْنِسُهَــا إذْ قَدْ غَدَتْ مِنْ أُسُودِ الغابِ في كَنَفِ

(٢٢٣) انظر السابق ذاته، ص ٦٣، ٦٨، ١٠٣، ١٠٥.

(٢٢٤) انظر السابق ذاته، ص ٦٦، ١٢٧، ٢١٣.

(٢٢٥) انظر السابق ذاته، ص ٣٤، ٣٧، ٤٨، ٧٦، ٨٢.

(٢٢٦) الديوان، ص ٦٦، من الطويل.

(٢٢٧) الديوان، ص ٦٣، من البسيط.

*** تكرار إضفاء صفات الأنثى على الطبيعة:**

ظاهرة أخرى من الظواهر اللافتة في شعر ابن خاتمة، وهي ظاهرة تكرار إضفاء صفات الأنثى على الطبيعة، ومن ذلك قوله[١]:

فالطَّيْرُ تَشْدُو والغَديرُ مُصَفِّقُ والقُضْبُ تَرْقُصُ والأَزاهر تَنْجلي

وعرائسُ الأشجارِ تُجلَى في حُلَى خُضْرٍ، ولا وَجْهُ العَروسِ إذا جُلي[٢]

إن القارئ لهذين البيتين يعيش عرساً من أعراس الطبيعة؛ فيه الطير تشدو، والغدير يصفق، والأغصان ترقص، والأزهار عرائس مجلوة في أبهى زينتها، والأشجار – كذلك – عرائس مجلوة في حلاها الخضر السندسية، أما قوله: "ولا وجهُ العروس إذا جُلي" ففيه دلالة قاطعة على فتنة ابن خاتمة بجمال الأنثى، لأنه بعد أن رسم هذه اللوحة النابضة بالحياة للطبيعة، وقد أضفى صفات الأنثى وهي عروس على الأزهار، والأشجار، فإنه في قرارة نفسه لا يشبع نهمه للجمال إلا الأنثى الحقيقية، فقال: إن هذا الجمال في الطبيعة "ولا وجه العروس إذا جلي"!، ولعل القارئ يلتفت – أيضاً – إلى اتكاء الشاعر على لفظة أنثوية، تشع جمالاً وفتنة ولها دلالة نفسية قوية، فيكررها ثلاث مرات (تنجلي، تُجلى، جُلي).

وتتكرر ظاهرة إضفاء صفات الأنثى على الطبيعة وأفرادها ومنه قول ابن خاتمة[٣]:

فأَتَتْ كمَا نَضَت العروسُ نِقَابَهَا وجَلَتْ عن الوجه الجميل شُروبَهَا

وكذلك قوله[٤]:

أَوْ إنْ بدا خَجَلُ بِخَدَّيْ وَرْدَةٍ فالرَّوْحُ قَدْ شَقَّتْ عَلَيْهِ جُيُوبَهَا

وكذلك قوله[٥]:

وَرَوْضتُنَا تُجْتَلَى كَالْعَروُسِ كَسَاها سَنَا الصُّبْحِ مِثْلَ الْخَضَرْ[١]

---

(١) الديوان، ص ٤٢، من الكامل.

(٢) جلت الماشطة العروس: زينتها، وأدخلتها على زوجها مجلوة في أبهى زينتها. (انظر: المعجم الوجيز).

(٣) الديوان، ص ٤٥، وسبق الحديث عن هذا البيت.

(٤) السابق ذاته، ص ٤٥، من الكامل.

(٥) السابق ذاته، ص ٩٨، من المتقارب.

وَقَدْ نَظَمَتْ مَائلاَتُ الغُصُونِ ... لآلــئ طَــلٍّ عَلَيْهَــا انْتَثَـــرْ

ولعل القارئ يلاحظ – هنا – تكرار مفــردات العــروس، ونَــضَتْ وجَلَــتْ، وتُجلَــى، بالإضافة إلى تكرار فكرة إضفاء الصفات الأنثوية على الطبيعة ومفرداتها.

*** تكرار أسلوب الاستفهام:**

يقول ابن خاتمة[٢]:

أَيَا غَائباً عَنْ حَضْرةِ القُدْسِ قَدْ نَبــاَ ... بهِ الطبع أنْ يَأْتي هُــدىً أَوْ يُواتِيَــا

أَمَا تَتَّقي بَأسـاً، أَمَا تَرْتَجــي نَــدىً ... أَمَا تَنْتَهي وَعْظاً، لقد ظَلْتَ هَازِيــا

إِذَا مَا دَعَاك الخَطْبُ كَيْ تَرْعَوي لَهُ ... تَــدارَكك اللُّــطْفُ الْخَفُــي تَلاَفيــا

تكرار الاستفهام – هنا – في البيت الثاني (أما تتقى؟ أما ترتجي؟ أما تنتهي؟!) ولكنْ لــو ذُكر البيتُ منفرداً لجاء الكلام مبتوراً، ومنه ثَمَّ جاء البيتان الأول والثالث ليتم المعنــى وتتــضح الصورة.

وإذا كان التكرار – كما يقول النقاد المعاصرون – "إلحــاح علــى جهــة هامــة فــي العبارة"[٣]، أو حتى في النص الأدبي عموماً، والنص الشعري خصوصاً، "فالتكرار يضع أيــدينا على الفكرة المتسلطة على الشاعر"[٤]، أو على فكرة يوليها الــشاعر اهتمامــاً وعنايــة، فيــأتي التكرار بمثابة صافرة إنذار متتابعة أصواتها، وبذلك يستطيع الباحث أن يفسر ظــاهرة التكــرار لبعض الأساليب، ومنها أسلوب الاستفهام.

فالشاعر – هنا – في معرض النصح والإرشاد لتلك النفوس البشرية التي نبت بها طباع النفس الأمارة بالسوء عن طريق الهدى أن تتقي بأس الجبار، وأن ترتجي ندى وعفــو الكــريم الغفار، وأن تتعظ وتنتهي عن طريق الغواية وسوء القرار، لقد جاء التكرار ليؤكــد علــى هــذه المعاني التي لو جاءت في صورة أوامر مباشرة لنفر منها السامع، ولكنها مع تكــرار الاســتفهام الأمري جاءت كرجاء لطيف للمخاطب حتى يراجع نفسه ويؤوب:

أما تتقي؟ ... أما ترتجي ندى؟ ... أما تنتهي وعظا؟ !

---

(١) الخَضَر: الحياء.

(٢) الديوان، ص ٣٠، من الطويل.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

(٤) السابق.

وعلى هذا النسق البديع يأتي تكرار الاستفهام بين إنكار، ونفي، وتوبيخ في مجموعة من الأبيات الوعظية المؤثرة إذ يقول ابن خاتمة[١]:

تَرُومُ رِضَـــاهُمْ ثُمَّ تأْتــي المناَهِيـَـا أَحُبٌّ وَعِصيْاَنٌ؟! لقد ظَلْـتَ لاهِيَـا

تكَنَّيْـتَ عَبْـداً ثُمَّ أَكْنَنْـتَ إمْـرةً أَعَبْدٌ وَأَمْرٌ؟! مــا أَخـالُك صَاحِيَـا

جَمَعْـتَ عُيُوبَ الرَّدِّ[٢] كِبْراً وكَبْرةً وَمَاذَا يُسَاوي مَنْ تَحَلَّى المساويـا؟!

أَمَا أبْصرَتْ عَيْنَاكَ للحــقّ مُرْشداً؟ أَمَا سَمِعَـتْ أُذْنَاكَ لِلّــهِ دَاعِيَــاً؟!

أَبَعْـدَ مَشِيــبٍ تَسْتَجِـدُّ شَبِيبَـةً؟ وبَعْدَ هُدىً تَبْغي عَمىً أَوْ تعَامِيَـا؟!

وظاهرة تكرار أسلوب الاستفهام في شعر ابن خاتمة من الظواهر اللافتة إلى حد كبيـر، فهذه القصيدة التي منها الأبيات السابقة تكاد تكون كلها استفهامات إلا القليل من أبياتها، فالقـارئ لهذه القصيدة يجد – بالإضافة إلى ما تقدم – الأبيات من العاشر إلى السابع عشر اسـتفهامات تصور في خيال رائع جمال الطبيعة ودقة صنع الخالق – سبحانه وتعالى – كما في قوله[٣]:

وإلاَّ فَمَـا بَـالُ البَهَـارِ مُحدّقـاً وَقَدْ كَحلَتْ مِنْـهُ الظّـلالُ مآقِيَـا؟

وَمَا بَالُ صُدْغِ الآسِ أخْضَرَ ناصِعاً ومَاَ بالُ خَدّ الوَرْدِ أَحْمَـر قَانِيَـا؟

وما لِثُغُـورِ الزَّهْرِ تُلْفَـى بَوَاسِمـاً إذَا ما عُيُونُ القَطْرِ ظَلْـنَ بَواكيا؟

إلى أن يقول:

أَتَحسْبُ هَاتي كُلَّهَا خُلِقَتْ سُدَى لغير اعْتِبَارٍ؟ لاَ ورَبِّكَ مَاهِيَا!!

إن تكرار الاستفهام في شعر شاعرنا ظاهرة كثيرة الورود، وهو في كل مرة يتكئ فيهـا على هذه الظاهرة يريد أن يقرر فكرة تهمه وتشغله وتلح عليه، فيكررهـا فـي براعـة الفنـان المتمكن مِنْ أدوات فنه[٤].

---

(١) الديوان، ص ٢٩، من الطويل.

(٢) الرَّدُّ: بمعنى الرديء (الديوان).

(٣) الديوان، ص ٢٩، من الطويل.

(٤) انظر على سبيل المثال: الديوان، ص ٤٨، البيتين ٢ ، ١٧ وص ٥١، البيتين ٦ ، ٧ ، ١٧، ص ٦٥، الأبيات ٨، ٩، ١٠، ٢٠، وص ٧٠ الأبيات ١، ٢، ٣، ١٩، ٢٠، ص ٩٠، الأبيـات ١، ٢، ١٠، ١١، ١٢.

*** تكرار أسلوب النداء:**

تكرار أسلوب النداء في شعر ابن خاتمة يمثل ظاهرة تستحق الاهتمام وأسلوب النداء يشبه من بعض الوجوه أسلوب الاستفهام إلى حد كبير، فالأسلوبان كلاهما إنشائيان طلبيان، وكلاهما يخرجان عن المعنى الحقيقي للاستفهام والنداء إلى معانٍ أخرى يطلبها سياق الكلام، ومقتضى الحال، ومن ثَمَّ كانت الظاهرتان في شعر ابن خاتمة، ويأتي تكرار النداء في شعر ابن خاتمة في ثلاثة مجالات، في مجال المناجاة والدعاء، وفي مجال الغزل، وفي مجال الحب النبوي، وهو أقرب إلى مجال الغزل، إذ يقول(١):

يَا حَادِي العيسِ نَحْوَ القَوْمِ مُرْتَهَناً يَرْمي بِهِ الشَّوْقُ مِنْ غَوْرٍ إلى تَهَمِ
رِفقاً بِنَا فــي بقَايا أَنْفُــسٍ خَفِيَتْ عَنِ المنَايَا فَلَمْ تَمْتَــزْ مِــنَ الْعَــدَمِ

إنه ينادي حادي العيس، ويسأله الرفق بهذه الأنفس التي أضناها الشوق، ثم يغرق ويغلو في المبالغة، إن هذه الأنفس التي أضناها الشوق لا فرق بينها في خفائها وبين العدم.

وإذا كان الشوق إلى أرض الحبيب محمد – صلى الله عليه وسلم – هو العلة التي أضنت هذا الركب من العاشقين، فالشوق إلى الحبيب هناك في الغزل هو العلة نفسها التي أقضت مضجع العاشق الولهان، والشوق هو الفكرة التي تلح على الشاعر، فيكرر النداء، أو غير النداء من الأساليب والمفردات عن وعي وإدراك أو بلا وعي ولا شعور، والأقرب إلى الحقيقة والواقع أن الشاعر حين يكرر، فإنه يكرر بلا وعي منه ولا إدراك، ولكن الفكرة التي تسيطر على نفسه تجعله يكرر، وبعد أن ينتهي من العمل ربما تنبه إلى ذلك وقد لا يتنبه إليه، فهذا ابن جني يسأل أبا الطيب المتنبي: "إنك تكرر في شعرك (ذا) و (ذي) كثيراً، ففكر ساعة ثم قال: إن هذا الشعر لم يعمل كله في وقت واحد ..."(٢)، وفي هذا دلالة على أن الشاعر – غالباً – يكرر لا شعوريّاً، لأن فكرةً ما تشغل حيزاً من اللاشعور في نفسه، ومن هنا يستطيع الدارس لشعر ابن خاتمة أن يفسر ظاهرة تكرار النداء في مجالي الحب النبوي، والغزل بأن هناك فكرة تسيطر على اللاشعور عنده – على رأي النقاد المعاصرين(٣) – وهذه الفكرة – عند القدماء – هي التشوق والاستعذاب، والتنويه بذكر الحبيب، وتعظيمه، وإعلاء شأنه(٤)، انظر إليه كيف يكرر النداء مستعذباً متشوقاً لأن يرى لامع البرق الذي يحمل الهدى للعالمين من نحو أرض الحبيب – صلى الله عليه وسلم -، أو ينادى وادي الحمى بما فيه من أمواه الحب الذي يتطلع لأن يروي

---

(١) الديوان، ص ٣٧، من البسيط.

(٢) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص ١٠٧.

(٣) انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

(٤) انظر: ابن رشيق، العمدة، ص ٧٤ – ٧٥.

منها هيام شوقه، أو ينادي طيبة أو أهلها ويسألهم سلاماً يتواصل به معهم عبر النسيم حين يمر من جانب العلم، ويرجوهم أن يكون سلاماً دائماً متوالياً يتبين من خلاله الرضا، يقول ابن خاتمة[١]:

يَا حَادِي العيسِ نَحْوَ القَوْمِ مُرْتَهَناً　　　يَرْمي بِهِ الشَّوْقُ مِنْ غَوْرٍ إلى تَهَمِ

ويكرر النداء فيقول[٢]:

يا لاَمِعَ الْبَرْقِ بَلْ بالناظرينَ عَشاً　　　وهو الصَّبَاحُ تَفرَّى عَنْ دُجَا الظُّلَمَ

ثم يقول[٣]:

يا وادي الحيِّ والأمواه ثاعبةٌ　　　واحرَّ قَلْبِي لِذَاكَ الموردِ الشَّبِمِ

ثم يقول[٤]:

ياَ طَيْبَةَ الطَّيِّبِينَ، اللهَ أنشدُكُم　　　أَمَا سَرَتْ نسْمةٌ مِنْ جَانِبِ الْعَلَمِ

وإذَا كان تكرار النداء في هذه الأبيات يعبر عن الحب والشوق لأرض طاهرة، فيها مثوى النبي الحبيب، فالفكرة نفسُها هي المسيطرة على ابن خاتمة في مجال الغزل، بل إنه قد يصرخ مستغيثاً كما في قوله[٥]:

فيا لأَرْآمِ ذَاكَ الخِدْرِ مِنْ دُرَرٍ　　　لَوْ لَمْ تكُنْ مِنْ صِفَاحِ الهِنْدِ في صَدَفِ

إنها ظبية صغيرة، أو ظباء صغيرات خفرات مخدرات، كالدرر محفوظات، دونها البيض البواتر من صفاح الهِنْد، فهو ينادي مستغيثاً من يعينه، أو من يغيثه حتى يصل إليها، ويبدو أن الوصول إليها، أو إليهن دونه الموت المؤكد، فدون الوصول إليها في هذا البيت صفاح الهند الصقيلة، وفي بيت سابق (شبا الْخَطِّي) وفي بيت قبله (أُسُودُ الغاب) فماذا يفعل؟!، لم يجد حيلة إلا أن يرفع صوته مستغيثاً.

إنه يعاني الشوق معاناة شديدة، وقد حيل بينه وبين من يهوى، فيقرر في نهاية القصيدة على طريقة مَنْ يقول: إنَّ اليأس إحدى الراحتين، فيقول[٦]:

لإَنْ مَحَتْهَا أكُفُّ الدَّهرِ عَنْ بَصَرِي　　　فَإنَّ مَشْهَدَهَا في القلبِ غَيْرُ خَفي

---

(١) الديوان، ص ٣٧، من البسيط.

(٢) السابق ذاته، ص ٣٧.

(٣) السابق ذاته، ص ٣٧.

(٤) السابق ذاته، ص ٣٨.

(٥) السابق ذاته، ص ٦٣، من البسيط.

(٦) الديوان، ص ٦٣.

إن الحبيبة عند ابن خاتمة في مكانة عالية، ولها ما شاءتْ حتى ترضَى وإن كـان تيهـاً وصدّاً وهجراناً، فهي في مكانة رفيعة سامية، يدل على تلك المكانة نداؤه إياها بحرف النداء (يا) وهي القريبة من قلبه ونفسه، فإذا كان قد عدل عن استعمال أداة النداء للقريب ولجأ إلى أداة هي للبعيد، فلا تفسير إلا علو شأنها، وسمو مكانها – كما يقرره علماء المعاني، إذ يقول[١]:

مَا أنْتِ لـي يَا ظَبْـيُ إلاَّ فِتْنَـةً ... نَفْسِي بِذَلِكَ في الْهَوَى تُفْتِيني
تِيهي وصُدّي واهْجُري لا مُغْضَبُ ... كُلُّ الَّذي تَرْضَيْنَهُ يُرضِينـي

ثم يأخذ في وصف محاسنها، ثم يكرر النداء مفضلاً إياها على شمس الأفق، وعلى البدر المنير، إذ يقول[٢]:

يَا أُخْتَ شَمْسِ الأُفقِ إلاَّ أَنَّهاَ ... فَاقَتْ بِحُسْنِ سَوالـفٍ وجُفُونِ
وشَقِيقَةَ الْبَدْرِ الْمُنيرِ، ومَنْ لَهُ ... بِسَنَا حُلاَهَا في الليالي الجُوُنِ

وعلى هذا النمط من التذلل والخضوع للمحبوب يتكرر النداء في شـعر ابـن خاتمـة، فالرجل من فرط الصبابة صار شأنه مع المحبوب خضوعاً وانكساراً كما في الأمثلـة الـسابقة، وكما في قوله[٣]:

يَا مَنْ بأَوْصَافِهِ الْحَوالي ... رِقِّيَ في الحبِّ قَدْ حَوَى لي

وقوله[٤]:

أَيَا مُشَارِكَ الرَّوحِ في جَسَدِي ... بَلْ يا مُخَلِّصِي مِنْ يَدَيْ جَلَدي[٥]

وكذلك قوله[٦]:

يَا عُرْبَ كاظمـةٍ أفيكمْ أُظْلَـمُ؟ ... والْعَبْدُ عَبْدُكُمُ، وأَنْتُـمْ أَنْتُـمُ؟
مُشْتَاقكُمْ عَبَثَتْ به أَيْدي الهوى ... دَمْعُ يَصُوبُ ولَوْعَةُ تَتَضَرَّمُ!

---

(١) الديوان، ص ٦٨.
(٢) السابق ذاته، ص ٦٨.
(٣) السابق ذاته، ص ١٣٢ ، مخلع البسيط.
(٤) السابق ذاته، ص ١١٣، من المنسرح.
(٥) جلدي: صبري.
(٦) الديوان، ص ١١٠، من الكامل.

وإذا كان في هذه الأبيات، يقــرر فــي الأول منهــا أن أوصــاف الحبيــب الحــوالي (جمع الحالي) قد حوت له الرق، أو صيرنه رقيقاً مملوكاً!، وفي البيت الثاني يقــرر أن الحبيــب ليس مشاركاً لروحه في جسده فقط، ولكنه خلصه من يدىْ جلده وصبره، أما في البيتين الأخرين فيقر صراحة أنه عبد لأحبابه، وفي نهاية المقطوعة يخاطبهم بسادته بعــد أن يــدعوهم للبــذل والعطاء من زكاة ذلك الجمال في البيت السابق ثم يقول[١]:

مَا كَانَ قطٌّ البُخْلُ شِيمةَ مَاجِدٍ   حَاشَاكُمُ يَا سَادتي حَاشَاكُمُ !

لقد أكثر ابن خاتمة من تكرار النداء في مجال الغزل، وهذا التكرار لا يدع مجالاً للــشك في عاطفة الرجل المشبوبة نحو المرأة حتى ولو قيل إنه غزل رمزي، وهو هــادئ لا ينفعــل، ولكنه يبدي قدراً كبيراً من التودد والخضوع مع الحبيب أو الأحباب، وهــو كــذلك حتــى مــع العذول، كما في قوله[٢]:

يا عَذُولي عَلَى تجنيه مَهْلاً   لاَ تَلُمْني فَقَدْ بَدَا العُذْرُ، مَهْ، لاَ !

إنه يحاور العذول حوارَ العقل الهادئ وكأنه صديق يحاوره، ويبدي له عذره، وأســباب صبوته وحبه، وفي الاتجاه نفسه يقول لعاذلته[٣]:

أَعَاذِلَ لاعَيْنَيْكِ تَجْرَحُ أَدْمُعي   ولا أنتِ تَلْقَيْنَ الَّذي أَنَا أَلْقَاهُ

بهدوء المحاور الفطن الذي يقرع الحجة بالحجة، والدعوى بالدليل والبرهان، يقول لهــا: أيتها العاذلة اللائمة، دموعي لا تجرح عينيك ولكنها تجرح عينَّي أنا، وما ألقاه في الحب أنــت لا تلقين مثله، وكأنه يقول: اتركيني وشأني.

أما ظاهرة تكرار النداء في مجال التضرع والدعاء، وفي مجال التدليل على قدرة الخالق – سبحانه وتعالى – فتدفعه إليها دفعاً عاطفة إيمانية قوية فهو – فيما يبدو – عاطفي إلــى حــد يفوق الشخصية العاطفية في عرف علماء النفس، أو الشخصية العصبية، ويوصــف الأول بأنــه انفعالي لأفعال وأنه ذي ترجيع بعيد، والثاني انفعالي لأفعــال ذو ترجيــع قريــب[٤]، فالإنــسان العاطفي وكذلك العصبي كلاهما قوي (الانفعال) وهذه سمة واضحة في شعر ابن خاتمة ويبــدو

---

(١) الديوان، ص ١٣٢، من الخفيف.

(٢) السابق ذاته، ص ٧٠، من الطويل.

(٣) المنادي منصوب على تقدير حذف المضاف إليه (ياء المتكلم).

(٤) انظر: سامي الدروبي، علم الــنفس والأدب، ط٢، دار المعــارف - مــصر، ١٤٠١هــ ١٩٨١م ص ١٥٩.

من خلال شعره أنه يحمل نفساً مؤمنة، ولكن مع فهم وشوق لملذات الحياة الحسية، ولكنه يرجـو رحمة ربه فيناجيه منادياً نفسه الأمارة بالسوء على طريقة التجريد، فيقول[١]:

أَيَا غائباً عن حضرة القُدْسِ قَدْ نَبَا ... به الطَّبْـعُ أَنْ يَأتي هُـدىً أَو يُوَاتِيا

أما تتقى بَأْساً، أَمَا تَرْتَجـي نَدىً ... أمَا تنتهي وَعْظاً، لَقَدْ ظَلْتَ هَازِيـاً

ثم يتضرع إلى الله[٢]:

إلهيَ والشكوى إليك استراحةً ... فَأَنْتَ على الشاكي أَشَدُّ تَدانيَا

إلهيَ لا تفضحْ عُواراً سَتَرْتَهُ ... فَماليَ مَأْمُولُ سِـواكَ إِلَهِيَـا

وعلى هذا المنهاج يتابع ابن خاتمة خطا التوبة النصوح، وتلك أهم معالم ظاهرة التكرار في شعر الرجل – يرحمه الله.

(١) الديوان، ص ٣٠، طويل.

(٢) السابق ذاته، ص ٣٠.

الفصل الثاني

التشكيل بالصورة البيانية

المبحث الأول: التشكيل بالتشبيه

المبحث الثاني: التشكيل بالاستعارة

المبحث الثالث: التشكيل بالكناية

المبحث الأول: التشكيل بالتشبيه:

الشعر تشكيل لغوي يقوم فيه الخيال بدور مهـم، فهـو وسـيلة الـشاعر للتـصوير[١]، وبالتصوير يستطيع الأديب نقل مشاعره وعواطفه للآخرين في أسلوب جميل يرتقـي بـالنفوس فيحلق بها في سموات المتعة الفنية التي يستطيع الشاعر المبدع أن يضفيها على شعره، بل يمزج بها شعره وبمقدار استخدام القدرة الفنية يكون الـشاعر قـادراً علـى تلـوين الـصورة الفنيـة (الشعرية)، لا بالألوان والأصباغ فحسب، ولكن بلون عاطفته ووجدانه هو نحو تلـك الـصورة، وبهذه القدرة تتفاوت أقدار الشعراء، وهذا ما عناه ابن رشيق بقوله: "وإنما سمي الشاعر شـاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه كان إطـلاق اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة[٢]"، وقوله: توليد معنى أو اختراعه، يعنى به التصوير المبتكر المعبر عن عاطفة الشاعر في دقة واقتدار، ومن ثمَّ جاء قول ابـن خلـدون: "كـان شـيوخنا – رحمهم الله – يعيبون شعر ابن خفاجة شاعر شرقي الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيـت الواحد"[٣] والمراد كثرة صوره وتشبيهاته التي يعرض من خلالها معانيه في صور شعرية فائقـة الجمال، وإذا كانت الصور ومنها التشبيهات تزدحم في شعر ابن خفاجة، فهي كذلك في شعر ابن خاتمة الذي يترسم خطا عشاق الطبيعة وإمامهم ابن خفاجة، ومن هنا يستطيع الباحث أن يقـول مطمئنّاً: إن ابن خاتمة واحد من شعراء الأندلس المفتونين بالطبيعة وبالجمال والتصوير، وكثـرة التشبيهات التي تلفت القارئ لشعره.

ويأتي التشبيه في شعر ابن خاتمة في صور متنوعة روعةً وإبداعاً، وفي صور متعـددة بتعدد أنواع التشبيه وطرقه في البيان العربي.

أولا – التشبيه المتعدد:

نوع من التشبيه احتفى به الشعراء والنقاد العرب قديماً منذ صنع امرؤ القيس بيتـه فـي صفة عُقاب[٤]:

كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطْباً ويابساً لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والْحَشَفُ الْبَالي

فقال بشار بن بُرْد: "ما قَرَّ بي القرار مُذْ سمعتُ قول امرئ القيس – وذكر البيت – حتى صنعتُ[٥]:

---

(١) انظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م، ١٣٩٢هـ، ص ٣٧.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ١١٦/١.

(٣) انظر: محمد رضوان الداية، ابن خفاجة، المكتب الإسلامي، دمشق ١٣٩١هـ ١٩٧٢م ص ١٠٦.

(٤) ابن رشيق، العمدة، ٢٩٠/١، وديوان امرئ القيس، ط٤، دار المعـارف، مـصر، ص ٣٨، والبيـت مـن الطويل.

(٥) ابن رشيق، العمدة، ١٩١/١، والبيتان في ديوان بشار ص ٢٠٢/١، من الطويل.

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤوسِنَا وأسْيَافَنَا لَيْلُ تَهَاوى كواكبهُ

وإن كان بيت بشار لا يعد من التشبيه المتعدد، ولكنه إلى التشبيه التمثيلي أقرب منه إلى المتعدد، لأن التشبيهين عنده لو فُصِّلا، فقيل الليل كالنقع، والسيوف كالكواكب لم يكن شيئاً أما كونه تمثيليّاً فلا يخفى ما فيه من الروعة والجمال.

ولكن على أي حال فقد نبه بشار بمقالته السابقة الشعراء للتنافس في هذا المضمار حتى قال ابن المعتز العباسي[١]:

بدرٌ ولَيْلٌ وغُصنْنُ وَجْهٌ وشَعْرٌ وقَدُّ

خَمْــرٌ ودُرٌّ وَوَرْدُ رِيقٌ وثَغْرٌ وخَدُّ

ولم يكن شعراء الأندلس عن ذلك الميدان ببعيد، فقد كانت الصلة بين المشرق العربي والأندلس قوية، فنافس الأندلسيون المشارقة بقوة في هذا الميدان، وها هو ذا ابن خفاجة يشبه محبوبته بأربعة تشبيهات في بيت واحد إذ يقول[٢]:

هي الظَّبْيُ طَرْفاً أَحْوَراً ومَلاَحِظاً مِرَاضاً وَجِيداً أَتْلعاً ونِفَارا

ويقول – أيضاً – وبه يبلغ قمة إبداعية[٣]:

غزاليَّةُ الأَلْحَاظِ رِيمِيَّةُ الطُّلَى مُدَامِيَّةُ الأَلْمَى حَبَابِيَّةُ الثَّغْرِ

ويتابع شعراء الأندلس الْخُطَا حتى يقول ابن خاتمة[٤]:

نُورٌ لمِقْتَبِسٍ حِرْزٌ لِمُحْتَرِسٍ[٥] يُمْنٌ لِمُنْتَكِسٍ نُعْمَىَ لِمُبْتَئِسِ[٦]

أَعْظِمْ بِهِ منْ هُدى للمُقتَفِينَ، ندىً لِلْمُعْتفِينَ[٧] ردىً لِلْمُلْحِدينَ النُّكُسِ

نوع من الفن الراقي والقدرة الإبداعية، والتمكن من أدوات الفن الشعري في عرف القدماء، وهو كذلك في عرف المحدثين فهذه سبعة تشبيهات في بيتين، وهذا إبداع وسبق في

---

(١) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٢٩٢/١، وأمالي الشريف المرتضى ٤٣/٤، والبيت في ديوان ابن المعتز ص ٢٤٥/١، والبيتان من مجزوء الخفيف.

(٢) ديوان ابن خفاجة، ٢٢٣، من الطويل.

(٣) السابق ذاته، ص ٢٤، من الطويل.

(٤) ديوان ابن خاتمة، من البسيط، ص ٣٤.

(٥) المحترس: الخائف الحذر.

(٦) المبتئس: الفقير، الشقي.

(٧) المعتفين: المحتاجين، طالبي المعروف، والسائلين.

رأي المبدعين والنقاد القدماء[١]، أما بمقاييس النقد الحديث، فقد أربى على الغاية حين أتى بهذه التشبيهات السبعة "لتطبع في وجدان السامع وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفس الشاعر[٢]" – كما يقول العقاد في الديوان.

إذاً شبه ابن خاتمة النبي – صلى الله عليه وسلم – في البيتين بسبعة تشبيهات، لم يرسم فيها أشكالاً ولا ألواناً مجردة، ولكنها تشبيهات تنقل شعوراً عميقاً مطبوعاً في نفس ابن خاتمة نحو النبي، فهو نورٌ للمهتدين، وحصنُ للخائفين، ويُمنُ وسَعْدٌ لمن انقلبت أحوالهم، وساءت بالحياة ظنونهم، وهو نُعْمى للبائس الفقير، وهو هدىً للمقتدين، وندىً للسائلين، وهلاكٌ للجاحدين.

تشبيهات سبعة لم يشذ واحدٌ عما قرره العقاد من قواعد نقدية غربية، وإن كنت أظن أن هذه القواعد لم تزد كثيراً على ما قرره النقاد العرب قديماً[٣]، من أن الشاعر من يشعر بحقائق الأشياء، ومن ثم ينقل إحساسه للآخرين في براعة وعرض جميل، ولا يستطيع الباحث أن يغفل ما في البيتين من حسن تقسيم كساهما جمالاً إلى جمال، بهذا الإيقاع المتناغم المنساب للبحر البسيط، مع هذه السكتات الرائعة على حرف السين في البيت الأول (لمقتبسٍ ......) وحرف النون في البيت الثاني (للمقتفين ....) إنه حسن التقسيم وهو نوع من الإيقاع الداخلي الذي يرتقي بالوزن الشعري إلى عوالم الفن السامية وبون شاسع بين مثل هذين البيتين، وبين غيرهما من الوزن نفسه[٤]، ولا شك فيما لهذه الموسيقى الداخلية من إثارة المشاعر وتأثير في النفس والوجدان[٥].

يجاري ابن خاتمة في مجال التشبيه المتعدد الكبار؛ امرأ القيس وبشاراً، وابن المعتز، وابن خفاجة، وغيرهم، ويأتي شعره في هذا المجال مطابقاً لقواعد النقد الحديث، فتشبيهاته لم تأت ألواناً مجردة، كحصىً ملونٍ يلهو به الصبيان، ولكنها معانٍ تسري فيها روح الحياة وتحمل وجدان الشاعر نابضاً إلى غيره من المتلقين فَيُلقي في وجدانهم ما أحس به ليشاركوه انفعاله ووجدانه[٦].

---

(١) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٢٩٠/٢ – ٢٩٢.

(٢) محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، طبعة وزارة التربية والتعليم، بمصر ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م، ص ١٢.

(٣) انظر: ابن رشيق، العمدة، ١١٦/١.

(٤) انظر: عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٧٨ – ٨٢.

(٥) انظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، ٦٧/١.

(٦) هذا مضمون كلام العقاد الذي وجهه إلى أحمد شوقي حين نقد شعره في الديوان (انظر: محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ص ١١ – ١٣).

وتتأكد لدى الباحث براعة ابن خاتمة في ميدان تشكيل رؤاه الشعرية بالتشبيه المتعدد كلما ردد النظر في ديوانه، فإنه واجدٌ – لا محالة – كثيراً من هذه التشبيهات، من مثل قوله[١]:

مَا زَهْرةُ الدُّنْيَا سِوَى زَهْرةٍ أَطْلَعَها الْحُسْنُ عَلَى غُصْنِ
زَهْرٌ لِمَنْ شَمَّ، وغُصْنٌ لِمَنْ ضَمَّ، وتُفَّاحُ لِمَنْ يَجْنِي

إن تكرار لفظة (الزهرة) بما تحمله من معاني الحسن والخصب يوحي بفتنة الشاعر بجمال الأنثى، فما الزهرة هنا إلا امرأة فاتنة، أكد على فتنتها وجمالها الذي ملك عليه نفسه بثلاثة تشبيهات في البيت الثاني، فيها فتنة للبصر والخيال بما تلقيه كلمة زهرة من ألوان وما توحيه من معاني الخصب في أعماق السامع، وبخضرة الغصن الناعم النضير وما شئت من ألوان التفاح، وفيها فتنة للنفس بهذه الروائح الزكية من شذى الأزهار، ورَوْحِ التفاح، وفيها فتنة ضَمِّ القّد النَّاعِمِ اللَّيِّن، وفيها فتنة حلاوة التفاح وجناه من الْخدِّ، ومن الثَّغْرِ .... إنها فتنة الشاعر بجمال المرأة في الأندلس، حيث امتزجت معالم الجمال من العربيات والبربريات والإسبانيات، وكأن الشاعر يعرض ألوان الجمال بين نساء ذلك المجتمع الذي تعددت فيه ألوان الجمال، وليس ذلك فحسب، بل إنه يعرض ألواناً من الفتون حين يعرض اللوحة التالية[٢]:

يَفْتَرُّ عَنْ مَبْسِمٍ يَا مَا أُمَيْلِحَهُ يَجُولُ فِيهِ رُضَابٌ ما أُحَيْلاَهُ
كَالْوَرْدِ وَجْنَتُهُ والشَّهْدِ رِيقَتُهُ والسِّلْكِ مَبْسِمُهُ والمِسْكِ رَيَّاهُ
بَدْرٌ ولكنْ سَوَادُ الْعَيْنِ مَطْلَعُهُ ظَبْيٌ ولكنْ سُوَيْدَا الْقَلْبِ مَرْعَاهُ!!!

في هذه التشبيهات ما شئت مِنْ فتنة وإغراء، من ملاحة المبسم، وحلاوة رضاب الثغر، وورد الوجنات، وشهد الريق، ولؤلؤ الْمَبْسِمِ، ومسك الرَّيَّا، أما الحبيب كله فَبَدرٌ محَلُّه سوادُ العين، وظبيٌ مرعاه سويداء القلْب، إنها صورة شعرية كثيفة الألوان والظلال ناطقة بالحياة والحركة والفتنة والإغراء، لا يملك القارئ إلا أن يكون بها مفتوناً، ولا يستطيع لها إبداعاً إلا شاعرٌ ملك حبُّ الجمال عليه نفسه وتغلغل في أعماقه، حتى أبدع هذا الإبداع الذي يغوص بتشبيهاته فيلامس أعماق النفس البشرية كما في الأمثلة السابقة، وكما في قوله[٣].

وَدُونكَهَا مِثْلَ شَكْلِ النّهودِ وَقَدْ ضمُخِّتْ بِاحْمِرارِ الخُدُودِ
كريَّا الْحَبيبِ ومَرْأى المُريبِ وطَعْمِ الرِّضَا بَعْدَ طولِ الصُّدُودِ

---

(١) الديوان، ص ١٠٣، من السريع.

(٢) الديوان، ص ٨٠، من البسيط.

(٣) السابق ذاته، ص ٢٧، من المتقارب.

إنها هدية تفاح إلى صديق من أصدقائه، أرسل معها أبياتاً منها هذين البيتين، بما فيهما من التشبيهات القائمة على الإغراء بالشكل مرة (مثل شكل النهود) وعلى الإغراء باللون (باحمرار الخدود)، وبالعبير (كريا الحبيب)، وبالصورة البصرية النفسية (مرأى المريب)، وبالصورة المعنوية الرائعة (طعم الرضا بعد طول الصدود).

إن القارئ لهذه الصورة الشعرية الرائعة التي تآزرت هذه التشبيهات في إخراجها لا يشك إلا لأنها لامرأة بارعة الجمال.

إن ابن خاتمة من أولئك الشعراء الذين أوتوا ملكة التشكيل بالألوان في مجال التشبيه، تشكيلاً يستطيع من خلاله نقل شعوره إلى نفوس القارئين أو السامعين، مع قدرة على النفاذ إلى صميم الأشياء[١].

ثانياً: - التشبيه التمثيلي:

لم يكن بشار بن برد يعرف مصطلح التشبيه التمثيلي حين صنع هذا البيت الرائع الذي يُعَدُّ من أجمل ما قال الشعراء في التشبيه التمثيلي[٢]:

كأنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا   وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهاَوى كَواكِبهُ

وهذا النوع من التشبيه أبدع فيه ابن خاتمة، كما أبدع في غيره من أنواع التشبيه تعبيراً عن رؤاه الشعرية، ومن التشبيه التمثيلي في شعر ابن خاتمة قوله[٣]:

يــا رَشَــأً مُفْتَرِســاً للنُّهــىَ   مثل افتراس الأُسْدِ سِرْبَ النِّعاجْ
أصْبَحْتَ كَالْبَدْرِ فَلاَ غَرْوَ أن   تُمْســـِي بَيْــنَ سُــرىً وادِّلاَجْ

ففي البيت الأول يخاطب الحبيبة (يا رشأً)، ثم يشبه افتراسها للعقول بافتراس الأُسْد لسربٍ من النعاج، وفي البيت الثاني يشبهها بالبدر، فلا يقر لها قرار فهي كالبدر في سفر دائم بين سرى وادِّلاج، وكان القدماء يفضلون هذا النوع من التشبيه لما فيه من التفصيل[٤]، والمقصود أن وجه الشبه فيه منتزع من أشياء متعددة مركبة.

---

(١) انظر: محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، ١١ – ١٣.
(٢) انظر: محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان ١٩٩١م. ص ٣٨، من الطويل.
(٣) الديوان، ص ٨٨، من السريع.
(٤) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٢٩٥/١.

وهو في البيتين السابقين صورة منتزعة من التشبيه فيها حركة واضطراب بين افتراس النهـي، وهو معنوي، وافتراس الأُسْد لسرب من النعاج في البيت الأول وهي صورة حسية فيها حركة عنيفة واضطراب بين الفريسة والمفترس، وقد أجاد الشاعر نقل هذه الصورة في ذهن المتلقي إلى أثر ما تفعله تلك الفاتنة وأمثالها في عقول المحبين.

وأما في البيت الثاني فلم يشبه المحبوبة بالبدر مجرداً، ولكن شبهها في حال حركته الدائبة، إذ يقول:

أَصْبَحْتَ كَالْبَدْرِ فَلاَ غَرْوَ أن تُمْسِي بَيْنَ سُرىً وادَّلاَجْ

لم يشبه المحبوبة بالبدر تشبيهاً بصريّاً لونيّاً فحسب، ولكنه أراد الحركة الدائبة، وكأنه يتمنى في أعماق نفسه لو قر لبدره قرار قريباً منه، ولكن لَمَّا كان بدره بعيداً عنه شبهه ببدر السماء في حال حركته الدائبة بين سُرىً وادّلاج.

وهكذا يرى القارئ في تشبيهات ابن خاتمة براعة واقتداراً في نقل معاناته النفسية إلى صور معبرة أصدق تعبير، إذ صور أثر الحب في النفس باضطراب الفرائس بين أنياب الأسود، كما صور أثر بعد الحبيب بانتقال البدر، وربما رآه كما يُرى البدر – أيضاً – من بعيد.

وقد يبرِّح به الشوق، وتسوء به الحال، فيأتي بنوع من التشبيه يطيل فيه الوقوف والتفصيل لأحوال المشبه به، إذ يقول(١):

تاالله مَا الأَبْطَالُ مَظْلُومَةً تُكَافِحُ الأَبْطَالَ يَوْمَ الهَيَاجْ
في مَأْزِقٍ ضَنْكٍ لِقَرْعِ الْقَنَا بِالْبِيضِ فِيهِ ضَجَّةٌ وارْتِجَاجْ
قَدْ صَافَحَتْ فِيهِ الصِّفَاحُ الطُّلاَ واسْتَتْبَعَتْ سُمْرُ الرِّمَاحِ الزِّجَاجْ
أَسْوأُ حَالاً مِنْ مُحِبٍّ لَهُ في الصَّدْرِ مِنْ حُبِّكِ أَدْنى اخْتِلاَجْ

وحين يقف الدارس مع هذه الصورة التشبيهية، يرى ابن خاتمة يربط بين موقف الأبطال في ساحة المعركة حيث المقارعة والمجالدة ومصافحة السيوف للأعناق، وهو موقف عنيف شديد يشبهه بحالة المحب الذي اختلج صدره حب محبوبته، فغير مجرى حياته، وجعلها مثقلة بالهم والحزن، ويطلق على هذا اللون التشبيه الدائري.

تعامل ابن خاتمة في هذه الصورة مع المحسوسات، وقد أورد الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه، بحيث يستطيع القارئ أن يتتبع العلاقة التي تربط بين طرفي التشبيه، وهي ما

---

(١) الديوان، ٨٨، من السريع.

يعتمل في صدور كل من الأبطال في المعركة، والمحب من هموم ووجد وقلق، أي أن الجامع بينهما سوء الحال في كل منهم.

إن هذا اللون من التشبيه بصورته الاستقصائية لأوصاف طرفي التشبيه (المشبه به، والمشبه) فيها عمق من الناحية الدلالية لأنها بالمقارنة بين عنصري الصورة (طرفي التشبيه) تصل بالمتلقي إلى أقصى حالات الانفعال العاطفي والوجداني.

وتتكرر هذه الصورة في شعر ابن خاتمة حين يربط في براعة فائقة بين وَجْدِ أمٍّ ثكلى، وبين وَجْدِ مَنْ كثرت زلاته وقبحتْ أفعاله، إذ يقول[1]:

فَمَا وَجْدُ ثَكْلَى أُمِّ فَرْدٍ أَصَابَها ... وحِيٌّ رَدىً[2] فيه فأصْبَحَ ثَاوِياً
تُرَدِّدُ فِكْراً لا تَرَى عَنْهُ مَعْدِلاً ... وتَرْجِعُ طَرْفاً لا تَرَى منْه بَاقِيَا
فَتَسْتَنجِدُ الصَّبْرَ الْجمِيلَ لخَطْبِهَا ... فلاَ تَلْتَقِي إلاَّ خَذُولاً وَنَاعِياً
فَتَهْتِكُ سِتْرَ الصَّبْرِ عَنْ بَرْحِ لَوْعةٍ ... تُعِيدُ بَيَاض الصُّبحْ أَسْوَدَ سَاجِيَا
مُدَلَّهَةً وَلْهَى يُطَارِحُهَا الأَسَى ... أَفَانِينَ شَجْوٍ مَوْحَداً ومَثَانِيَا
بأعْظَمَ مِنْ وَجْدِي عَلَى فَرْطِ زَلَّتي ... وأَكْبَرَ مِنْ حُزْني لِقُبْحِ فِعَالِيَا

لقد طال ابن خاتمة وصف حالة هذه الأم الثكلى التي فقدت وحيدها وما تعانيه من الوجد والآلام وسوء الحال فهي تردد الفكر، وترجع الطرف فلا ترى إلا الواقع الأليم فتستنجد الصبر الجميل فلا تلقى منه إلا خذلاناً، فتجزع، وتبرح بها لوعة الأسى فتعيد بياض الصبح سواداً ساجياً، ويذهب عقلها أو يكاد من الوله، ويطارحها الأسى ألواناً وأشكالاً آحاداً ومثاني، إنها غريقة في بحر لجيٍّ متلاطم الأحزان، وهذه صورة المشبه به، وأظنها مستلهمة من قصة البقرة الوحشية التي مزقت وليدها السباع، ولم تبقَ منه إلا أشلاءً مبعثرة[3].

أما المشبه فقد جاء في البيت الأخير من هذه الأبيات وهو وجد الشاعر وحزنه لكثرة زلاته، وقبيح أفعاله.

إن آفاق مثل هذه الصور في كثافتها واستقصائها تمنح القارئ الأبعاد النفسية التي يعانيها الشاعر، ومدى قدرته على نقل رؤاه بمثل هذه الصور التشبيهية الرائعة والتي لا تخلو من جدة وطرافة تضع الشاعر في مرتبة الكبار من الشعراء.

---

(١) الديوان: ص ٣٠، من الطويل.

(٢) الوحِي: بوزن الذكيّ: العَجِلُ السريعَ والردى: الهلاك.

(٣) انظر: ابن المعتز العباسي، طبقات الشعراء، ص ٢٧٧.

ثالثاً: التشبيه المقلوب:

أفق آخر من آفاق التشبيه فيه مزيد مبالغة، وجريٌ على خلاف العادة والمألوف، لما فيه من ادعاء أن وجه الشبه في المشبه أتم وأظهر منه في المشبه به، ويسميه نقادنا التشبيه المقلوب، أو التشبيه المعكوس[١]، ومن أمثلته في شعر ابن خاتمة[٢]:

وَلاَحَتِ الشُّهْبُ كالأَكْوَاس[٣] دَائرةً   تُغْرِيكَ بِالسُّكْرِ مِنْ صَهْبَاءِ حُبِّهِمِ

في هذا البيت شبه ابن خاتمة الشهب، والمراد بها الكواكب اللامعة بالكؤوس دائرة على الشاربين، ووجه الشبه اللمعان في كلٍّ. وتلك مبالغة من الشاعر الذي أراد أن يقول: إن وجه الشبه وهو اللمعان أظهر في الكؤوس منه في النجوم اللامعة.

وقد يوهم ابن خاتمة القارئ إن الأمر قد اختلط عليه فلا يدري – وهو يدري- أي الطرفين مشبه؟ وأيهما مشبه به؟! فيأتي بصورة تشبيهية طريفة كقوله[٤]:

أَوَ مَا تَرىَ وَجْهَ الزَّمَانِ قَدْ اكتْسَىَ   كَعِذَارِ آسٍ أو كآسِ عِذَارِ

ومن المقلوب الذي بلغ الغاية، قوله، وقد أهدت إليه ذات زيٍّ بهيٍّ – كما يقول – بَهَاراً، فقال[٥]:

أَهْلاً بنَوْرِ بَهَارٍ قَدْ حَبَتْـكَ بِـهِ   شَقِيقَةُ الرَّوْضِ في حُسْنٍ وفي عَبَـقِ
حَكَى لَنَا طِيبَ رَيَّاهَا ومَبْسمِهَا   فَارْشُفْهُ إنْ شِئْتَ أَوْ إنْ شِئْتَ فانْتَشِقِ

فهذه الفاتنة ذات الزي البهي لا تشبه البهار، ولكن البهار هو الذي يحكيها طيب رائحة ومَبْسِماً، وعلى طريقته في الإغراء والفتنة وطلب المتعة يطلب إلى المخاطب أو يجرد من نفسه مخاطَباً فيخيِّرهُ بين الرشف أو الشم.

إن ابن خاتمة مفتون بالجمال الأنثوي، وهو هنا بدلاً من أن يشبه فاتنته بما أهدت من الأزهار في جمال المظهر لوناً، وطيب المخبر عبيراً ونشراً، قلب التشبيه مبالغة لحاجة في نفسه، ولذا فالمبالغة لم تأت من فراغ، أو رفاهية، ولكنها تعبير عما يمور في نفسه من أشواق

---

(١) انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٢٢١.

(٢) الديوان، ص ٣٧، من البسيط.

(٣) تجمع الكأس على: أكؤس، وكؤوس، وكئاس، وزاد الفيروز آبادي كاسات (القاموس المحيط للفيروز آبادي كأس).

(٤) الديوان: ص ٧٦، من الكامل.

(٥) الديوان، ص ١٢٨، من البسيط، والبهار: زهر العرار؛ وهو طيب الرائحة.

ومتعةٍ مفتون بها، وتمثل بالنسبة إليه رؤية شعورية داخلية وإن لم يعلن عنها صراحة، فقد نَمَّ عنه فنه الشعري.

ويؤكد حقيقة فتنة شاعرنا بالجمال الأنثوي أنه في خياله يأتي سابقاً وغيره من ألوان الجمال في مرتبة تالية، ومن هذا القبيل هذه التشبيهات المقلوبة، فبدلاً من تشبيه الخدود بالورد، والثغر الأشنب بالزهر والأقحوان كما هي عادة الشعراء، يرى القارئ العكس عند شاعرنا إذ يقول(١):

فَتَرى انْفِتَاح الْوَرْدِ خَدّاً أَحْمَرا   وَتَرى ابْتِسامَ الزَّهْرِ ثَغْراً أَشْنَبَا

إنه يصف الطبيعة في فصل الربيع، فلم يجد أجمل من حمرة خدود الحسان ليشبه بها الورد، ولم يتخيل أحب إلى النفس من رؤية ابتسام ثغر شنيب فشبه به الزهر، ولا يخفى أن التشبيهين معكوسان.

إن خيال ابن خاتمة في مجال التشبيه بأنواعه المختلفة يفصح عن رؤيته للجمال الحقيقي الذي لا زيف فيه وتعرفه كل المخلوقات، وما أجمل قول ابن الرومي معبراً عن هذا المعنى الفطري(٢):

أَصبَحَتِ الّدُنْيَا تَروُقُ مَنْ نَظَرْ   بِمَنْظَرٍ فيه جَلاءٌ لِلْبَصَرَ
تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَيَاءٍ وخَفَرْ   تَبَرُّجَ الأُنْثَى تَصَدَّتْ للذكرْ

رابعاً: تجاهل العارف:

صورة أخرى من صور الفن التشبيهي الراقي في شعر ابن خاتمة وهو طريق من طرق المبالغة أقوى من التشبيه المقلوب، وحقيقته:

" سؤال المتكلم نفسه عما يعلمه تجاهلاً لنكتة"(٣) بلاغية، وهو مصطلح من ابتكار ابن المعتز(٤)، وتابعه أبو هلال العسكري(٥)، وإذا كان المصطلح من ابتكار ابن المعتز (٢٤٦هـ/ ٢٩٦هـ) فالفن معروف قبل المصطلح، ومن رائع أمثلته في شعر ابن المعتز، قوله(٦):

وما أَدْري إِذَا مَا جَنَّ لَيْلٌ   أَشَوْقاً في فُؤَادِيْ أَمْ حَرِيقَا؟!

---

(١) الديوان، ١١٩، من الكامل.

(٢) انظر: ديوان ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم ، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٢٣.

(٣) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٣١٦.

(٤) انظر: عبدالله بن المعتز، كتاب البديع، ص ١١١ – ١١٢.

(٥) انظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٣٨٧ – ٣٨٩.

(٦) ديوان ابن المعتز، دار المعارف بمصر، ٤٥٦/٢، من الوافر.

ويعدد مفاتن المحبوبة متجاهلاً في موضع آخر، فيقول[١]:

واللهِ ما أدري بِكُنْهِ صِفَاتِـــهِ	مَلَكَ القُلُوبَ فَأَوْثَقَتْ في أَسْرِهِ
أَبوَ جْهِهِ أمْ شَعْرِهِ أمْ ثَغْــرِهِ	أمْ نَحرِهِ أَمْ رِدْفِهِ أَمْ خَصــْرِهِ

وأمثلة هذا اللون من التشبيه كثيرة في شعر ابن المعتز، وفي شعر مَنْ جاءَوا بعده من الشعراء، وأما ابن خاتمة فله في هذا اللون الفني لوحات شعرية، منها قوله[٢]:

مَرْآكَ مَا الْتَاحَ في حُوِّ السَّفَاسِيـــرِ	أَمْ بَدْرتمِّ تَجلَيَّ فـــــي الدَّيَاجِيـــرِ[٣]؟
وَتِلْكَ فُوطَتُكَ[٤] الزَّرْقـــاءُ تُحْدِقُــهُ	أمْ هَالَةٌ حَدَّثَــتْ عَــنْ ذلك النــّورِ؟
وَسُمْرَةُ الخَالِ ذَي أَمْ وَشْمُ غَالِيَــةٍ	في صَفْحِ خَدٍّ بَمَعْنَى الحُسْنِ مسطورِ؟
وَسَمْطُ ثَغرٍ شَهِيِّ الرِّيقِ عَاطــرُهُ	أَمْ غُصْنُ زَهْرٍ بِمَاءِ الْوَرْدِ مَمْطُــورِ؟

أربعة تشبيهات على طريقة تجاهل العارف لإيهام الـسامع أن الـشاعر لا يـستطيع أن يفرق بين المشبه وبين المشبه به الذي لا يأتي مجرداً من صفات الحسنٍ تضاف إليه، ففي البيت الأول المشبه به بدرٌ، ولكنه ليس بدراً مجرداً، وإنما أضاف إليه وصف التجلى فـي الظلمــات، ليزداد حسناً وبهاءً، وكذلك المشبه به في البيت الثاني (هالة حدَّثتْ عن ذلك النور)، وفي البيــت الثالث يشبه الخال بوشم غالية في صفحة الخد، ويضيف هذا الوصف العجيب، إنه وسم بمعنـــى الحسن مسطور، أما التشبيه الرابع، فقد استعار للأسنان سِمْط لؤلؤٍ وأضـــافها للثغـــر، ووصـــف الثغر بأنه شهي الريق عاطره، إن المشبه – هنا – اجتمع فيه الإغراء والفتنة والجمال، ومع ذلك يضيف إليه صفات المشبه به وهو غصنُ زهرٍ بماء الورد ممطور، وبعد ذلــك فهــو لا يــدري أيهما الثغر؟!

إن ابن خاتمة بارع في عرض رؤاه للجمال وللحياة والأحياء من خلال فنــون التـشبيه المختلفة التي يتداخل بعضها في بعض – أحياناً – كما في المثال السابق، فالتــشبيهات الأربعــة تمثيلية، وخصوصاً الأول منها والرابع، وهو فيها يصف غلاماً، فقد قدم للأبيات بقوله: "وقال في

---

(١) السابق، ٤٧١/٢، من الكامل.

(٢) ديوان ابن خاتمة، ص ١٣٤، من البسيط.

(٣) الحو: جمع الأحوى، وهو ما فيه حمرة إلى سواد، والسفاسير: جمع السفــسير وهــو الخـــادم، بالفارســية والدياجير: جمع الديجور وهو الظلام، (القاموس المحيط والمعجم الوجيز).

(٤) الفوطة: الإزار.

خِلعة مونقة على طلعة مشرقة"[١]، ويصف يوماً بديعاً من أيام الربيع فيقول[٢]:

غيمُ سَمَا، أَمْ دُخَـــانُ نَدَّ؟ قَطْرٌ هَمَى، أَمْ ميـــاهُ وَرْدِ؟[٣]
وهــذه رَوْضَـــةٌ تَجــلَّتْ لِنَاظِـــري أَمْ جِنانُ خُلْـــدِ؟
وقُضْبُهَا الْملـــدُ أَمْ قُـــدُودٌ وشَّحَـــهَا زَهْرُهَا بعِقْـــدِ؟[٤]
وَبُلْبُلُ الرَّوْضِ ما تَغَنَّـــى أَمْ غَـــادَةٌ رُوِّعَـــتْ بِصَـــدِّ؟

إنه يصف يوماً من أيام الربيع الماطرة، واعتمد في وصفه هــذا اللـــون مـــن التـــشبيه المعروف بتجاهل العارف، لا ليصف وصفاً مجرداً ما ترى عيناه، ولكن لينقل للقـــارئ شـــعوره وإحساسه نحو هذه المشاهد الطبيعية، فهو حين يرى الغيم أمام ناظريه لم يصف لونه ولا كثافته، ولكنه يصف شعوره وما يجيش في صدره انفعالاً بما يرى، وطمأنينة نفـــسية لبـــشائر الخيـــر، فَيَتَخَيَّلُ الغَيْمَ دخان نَدٍّ يعطر الجو من حوله، وأراد أن يؤكد هذه الصورة التي انفعلت بها نفـــسه فتساءل متجاهلاً:

غيمُ سَمَاء أمْ دُخَـــانُ نَدّ؟!

وحين يشبه مياه المطر تنهمر من السماء بمياه الْوَرْدِ، يؤكد على ذلك لينقل إحساسه للقارئ: إنـــه يرى مياه ورد لا مياه أمطار ويدلل على ذلك ملحّاً بهذا التجاهل حين يتساءل:

قَطْرٌ هَمَى، أَمْ مياهُ وَرْدِ؟!

أما الرياض من حوله في هذا الجو الماطر البهيج، لم تتجل لناظريه إلا جنانَ خلْدٍ، فـــإن لم تكن فهي أقرب إليها من روضة تتجلى لناظريه لما يشعر به من رضاً نفسي نحو هذا الجمال الرائع، وكيف لا؟ وهي الطبيعة الأندلسية التي عبر عنها ابن خفاجة التعبير نفسه حين قال[٥]:

يَـــا أَهْـــلَ أندلـــسٍ لله دَرُكُـــمُ مَاءٌ وظلٌّ وأنْهارٌ وأَشْجَارُ
ماجنةُ الخُلْدِ إلاَّ فـــي دِيَارِكُـــمُ وهذه كُنْتُ لَوْ خُيِّرْتُ أَخْتَارُ
لا تَتَّقُوا بَعْدَهَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقَراً فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الجنَّةِ النارُ

---

(١) الديوان: ص ١٣٤.

(٢) السابق ذاته: ص ١٢٢، ١٢٣، من مخلع البسيط.

(٣) النَّدُّ: نوع من الطيب يتبخر به.

(٤) المُلْدُ: جمع املود: وهو اللين الناعم (القاموس المحيط).

(٥) ديوان ابن خفاجة، ص ٣٦٤، وانظر: نفح الطيب للمقري ٦٨٠/١، والأبيات من البسيط.

إن ابن خاتمة في توظيفه للتشبيه متمكن من أدوات الفن الشعري، فلا شك في براعة هذه الصورة التشبيهية وقوة تأثيرها:

وهذه روضةٌ تجلتْ   لناظري أمْ جنانُ خُلْدِ؟!

أما التشبيه الرابع في البيت الثالث من هذه الأبيات فيعود بذاكرة القارئ إلى نفس ابن خاتمة العاشقة للجمال الأنثوي، إذ يأتي بهذا التشبيه المقلوب في صورة تجاهل العارف ليشبه جمال الأغصان بقدود الحسان، إذ يقول:

وَقُضْبُهَا المُلْدُ أَمْ قُدُودُ؟!

والتشبيه الأخير يأتي في الصورة نفسها، إذ يشبه البلبل مُغَرِّداً بغادة مُروَّعةٍ بصد الحبيب تُغَنّي لما في صوته من حُزْنٍ وشجاً.

إن ابن خاتمة ذو قدرة في مجال توظيف التشبيه، أو التشكيل بالتشبيه لينفث في روع قارئه وسامعه من معانيه، ووجدانه، وقد رأى القارئ – فيما تقدم – أمثلة لتشكيلات مختلفة من أنواع التشبيه، ولكن كلما يعيد القارئ النظر في أشعار الرجل يشعر بأنه ذو عجائب لا تنتهي في مجال التشكيل بالتشبيه، ومن ذلك هذا التشبيه العجيب، إذ يقول(١):

نُديرُ لِلْوُدِّ كَاسَاتٍ مُمَحَّضَةً   بِحَيْثُ نَجْني جَنى الأَسْمَارِ أَنْقَالاَ(٢)

إنها تشبيهات طريفة (الود كاسات) إنها ليلة أنس وسمر بين جماعة من الأصفياء، الود بينهم (وهو معنوي) كأنه كؤوس تُدَارُ بينهم، أما ما يتناقلونه بصحبة كاسات الود، فهو (جنى الأسمار) فالأسمار كأنها جَنىً، والجنى: ما يُجْنَى من فاكهة أو شهد أو غيرهما من أنواع الطيبات، وتنكير كلمة (جنى) قبل إضافتها إلى المشبه (الأسمار) يطلق لخيال المتلقي العنان ليتخيل أي أنواع الطيبات شاء لتكون نُقْلاً مصاحباً لكاسات الود والمحبة التي يتناقلها هؤلاء الصحب الكرام، ويستطيع الباحث القول: إنّ ابن خاتمة يجيد التعبير عن رؤاه بهذا اللون من التشبيه الذي يكون أحد طرفيه معنويّاً.

كما أنه يجيد التشكيل بالألوان في صور جميلة وخصوصاً في مجال وصف الطبيعة كما في قوله(٣):

---

(١) الديوان، ص ٨٢، من البسيط.

(٢) يريد بالأنقال النُقْلُ: بضم النون وفتحها: ما يؤكل مع الشراب من فاكهة وكوافح وغيرها. (الوجيز)، وقد يكون في جمع النقل على أنقال فيه تجاوز من ابن خاتمة فلم أجد لها جمعاً على هذه الصيغة.

(٣) الديوان، ص ٨٢، من البسيط.

كأنَّما الليل زنجيٌّ غدا نَهِــلاً في حُمرةٍ منْ سَنَا الإصْبَاحِ فاخْتَالاَ
كأنَّما الأُفْق كَأْسٌ للدُّجَا جَمَدَتْ بِحَيْــثُ ضِيَــاءُ الصُّبْــحِ جِرْيَالاَ[(١)]

في هذين البيتين ثلاثة تشبيهات اتخذ الشاعر من الألوان ركيزة أساسية فيها، أما تــشبيه الليل بالزنجي فيبدو مألوفاً، ولكن حين يجعله الشاعر نهلاً في حمــرةٍ مــن ســنا الإصــباح، لا يستطيع الباحث إلا أن يقول:

لقد انتقل بالتشبيه من درجة المألوف إلى رتبة راقية سامية من الطرافة والجمال، تلــك الرتبــة الراقية السامية الطريفة التي نراها في تشبيه الأفق بكأس من الظلام جمــدت، وتــشبيه ضــياء الصبح بالجريال.

إن التشكيل بالتشبيه يدل على أن ابن خاتمة شاعر متمكن من أدواته من اللغة والثقافــة والحاسة الفنية التي يستطيع من خلالها نقل أحاسيسه وعواطفه للآخرين بأمانة وصدق.

المبحث الثاني: التشكيل بالاستعارة:

---

(١) الدجا: الظلام، والجريال: صبغ أحمر، (القاموس المحيط).

اعتمد ابن خاتمة الصور البيانية الاستعارية كاعتماده الصور التشبيهية في براعة فنيـــة، باعتبار أن الاستعارة تمثل التطور الطبيعي للتشبيه، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه، وهـــي لـــذلك طور النضج والدقة الفنية، وقوة التصوير، وبعد الخيال[١]، مع ملاحظة أن للتشبيه مواضعه التي لا يصلح فيها غيره.

وحين يستعرض الباحث ديوان ابن خاتمة يرى أنه سار على هَدْي أولئك الشعراء الـــذين عرفوا بوصف الطبيعة الأندلسية الجميلة، فجاءت استعاراته تصويراً بارعاً لصدق عاطفته، فـــي خيال خصب، وإيقاع قادر على تصوير الانطباع الذاتي المتوافق مع المشاعر والوجدان كما في قوله[٢]:

وَرَوْضَةٍ قَدْ وَطِئْنَا مِنْ رَيَاحِنِهَــا	فُرُشاً وظَلْنَا مِـــنَ الإظْلاَلِ في لُحُـــفِ
أَرْخَتْ عَلَيْنَا سُتُوراً مِنْ خَمَائِلِهَـــا	قَدْ طُرِّفَـــتْ بِأَفَانِيـــنَ مِـــنَ الطُّـــرَفِ
ولِلغُصُونِ اعْتِنَاقٌ تَحْتَ ذَيْلِ صَبَا	نَسِيمُهَـــا كَاعْتِنَـــاقِ الَّـــلامِ وَالأَلِـــفِ
قَدْ سَاجَعَ الطَّيْرُ تَرْجيعَ القِيَانِ بِهَا	وسَاجَلَ القُضْبُ رَقْصَ الأعْطُفِ اللُّطُفِ
وَلِلمذَانِـــبِ في أَفْيَائِهَـــا نُطَـــفٌ	كَأَنَّها سُبِكَـــتْ مِـــنْ ذَائِـــبِ النُّطَـــفِ

بعد أن يأسى ابن خاتمة على تلك العهود التي مَضَتْ، ويتمنى أن تعود، يقول[٣]:

لَئِنْ مَحَتْهَا أكُفُّ الدَّهْرِ عَنْ بَصَرِي	فإنَّ مَشْهَدَها في القلبِ غَيْرُ خَفِي

في هذه الأبيات صورة شعرية رائعة الجمال؛ والصورة الشعرية – كما يقول د. زكـــي مبارك -: "هي أثر الشاعر الْمُفْلِقِ الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود؟ والذي يصف الوجدانيات وصـــفاً يخيـــل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره، والصورة الشعرية لا تكتمل إلا حين يحـــيط الوصـــف بجميع أنحاء الموصوف[٤]"، والقارئ يرى في الأبيات السابقة هذه الصورة الشعرية لروضة من الرياض الأندلسية، قد أحاط بها الوصف من خلال الصور البيانية من استعارات وتشبيهات تقوم فيها بدور الخطوط والألوان لتضفي على الصورة الشعرية، أو الصورة الكلية أو اللوحة الشعرية جمالها الفني الراقي، وتبعث فيها الحياة والحركة وتلك مهمة الصور البيانية عموماً، والاستعارية

---

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، ط٣، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق ١٩٩٠م، ص ١٢٥ ، ١٢٦.

(٢) الديوان، ص ٦٣، من البسيط.

(٣) الديوان، ص ٦٣، بسيط.

(٤) زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ص ٦٣.

منها على وجه الخصوص – كما يقول إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني-: "فإنك ترى الجماد حَيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأَجْسَامَ الخُرْسَ مُبِينَةً، والمعاني الخفية بادية جلية[١]".

إن الصورة الشعرية التي أبدعها خيال ابن خاتمة في هذه الأبيات التي أسلفنا، لوحة طبيعية كبيرة لروضة من الرياض الأندلسية موشاة بالرياحين والأزهار، يستمتع الشاعر وصحبه بجمالها، ووارف ظلالها، ورَوْحها ورياحينها وتغريد أطيارها، ورقص أغصانها، وسلسال أمواهها.

أما دور الاستعارة في تجسيد الجمال في اللوحة فيأتي متعدداً بتعدد مشاهد الجمال، متآزراً مع التشبيه أحياناً، كما في البيت الأول:

وَرَوْضَةٍ قَدْ وَطِئْنَا مِنْ رَيَاحِنِهَا فُرُشاً وظَلْنَا مِنَ الإظْلاَلِ في لُحُفِ

فالرياحين فرش، والظلال لحف؛ تشبيهان أضفيا على اللوحة بهجة ومتعة للنظر بما في الرياحين من ألوان الأزهار، وما في عبيرها مع الظلال الوارفة من متعة وراحة للنفس، إنها صور كثيفة الظلال، يتعاون بعضها مع بعضها في تنامٍ، وتناغم، لإخراج الصورة الكلية في أبهى حلة، وفي هذا الإطار تأتي الاستعارة في البيت التالي:

أَرْخَتْ عَلَيْنَا سُتُوراً مِنْ خَمَائِلِهَا قَدْ طُرِّفَتْ بِأَفَانِينَ مِنَ الطُّرَفِ

فالاستعارة في (أرخت علينا ستوراً من خمائلها) تمنح الروضة التي أرخت ستائرها الحياة، وأما الستور فتضفي على اللوحة مع الأزهار والرياحين والظلال مزيداً من الكثافة الجمالية، ويأتي وصف ستائر الخمائل في الشطر الثاني من البيت فيثير في نفس القارئ سؤالاً: وما تلك الأفانين من الطرف؟! فيطلق عنان الخيال ليتصور ما يشاء من ألوان الجمال وأنواع الطرف.

أما الاستعارة في اعتناق الغصون، ففيها من الفتنة والإغراء ما فيها بالإضافة لما فيها من إضفاء صفة الحياة والأحياء على هؤلاء المتعانقين وكذلك غناء الأطيار ومنافستها القيان، ورقص الأغصان ومنافستها لين الأعطاف، كلها استعارات مكملة لجمال اللوحة، ويأتي تشبيه الماء الصافي ينساب في الجداول بسبائك ذائبة من اللؤلؤ ليكتمل جمال هذه اللوحة البديعة التي عاش الشاعر في ظلالها، وصارت اليوم ذكرى يتمنى أن تعود، ولكن هيهات، وإذا كان الأمر كذلك، وإذا كانت أكف الدهر قد محتها عن بصره، فإن مشهدها باقٍ في قلبه ووجدانه، وهاتان استعارتان تضعان القارئ في عمق الحدث، إذ يقول:

لئن محتها أكفُّ الدهرِ عَنْ بَصَرِي فإنَّ مَشْهَدَهَا في القلبِ غَيْرُ خَفِي

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ١٩٨٨م، ص ٣٣.

وهكذا نرى قدرة الاستعارة على التجسيم والتجسيد، فأكف الدهر تمحو الذكرى، ولكن مشهدها باق في القلب.

وحين يتأمل القارئ عدداً من الاستعارات عند ابن خاتمة يجد أنه يكثر من استعمال الاستعارة ببراعة، حيث يختار الطريف النادر منها، ومن استعاراته الطريفة ما جاء في صورة شعرية لليلة من ليالي الأنس إذ يقول(١):

يا ليلةً قَدْ كَسَاهَا النّورُ سِرْبَالاَ	جَرَرْتُ فيها لِبُرْدِ الأُنْسِ أَذْيَالاَ
إذْ مَعْطِفي للصِّبَا لَدْنُ الْمَهزَّةِ إنْ	هَبَّتْ صَبَاً هَبَّ، أَوْ مَالَ الصِّبَا مالاَ
وإذْ رِيَاضُ المُنَى تُجْلَىَ زَواهِرُها(٢)	قَدْ أُلْبِسَتْ مِنْ حُلَى أزْهَارِهَا خَالاَ
بَحَيْثُ أجْرِي مَعَ اللَّذَّاتِ في طَلَقٍ	وأَنْثَني في بُرُودِ اللَّهْوِ مُخْتَالاَ

لقد استطاع ابن خاتمة في هذه الأبيات أن يرسم للقارئ معالم صورة شعرية رائعة لتلك الليلة من ليالي الأنس، ناقلاً للقارئ أحاسيسه ومشاعره نحو تلك الليلة عبر الصور البيانية، وخصوصاً الاستعارات الطريفة النادرة التي لا تلقي بأزمتها ولا تنقاد إلا لأمثال ابن خاتمة المفتونين بالمتع وبالجمال، ففي البيت الأول تتزاحم الصور ما بين استعارات في: (يا ليلةً)، (كساها النور)، (جَرَرْتُ أذيال برد الأنس)، وتشبيهات في: (النور سربالاً)، (برد الأنس) ثلاث استعارات، وتشبيهان؛ في الاستعارة الأولى (يا ليلة) تشخيص وفي الثانية (كساها النور) تجسيم للمعنوي، إذ النور يكسو، والليلة تُكْسَى، وكذلك في جر أذيال برد الأنس! والنور سربال!، ولا شك في طرافة هذه الصور، ويأتي البيت الثاني معبراً عن سرور الشاعر، فهو لدن المعاطف يهتز مع الصِّبا والشباب، ويميل مع الصَّبا حيث مالتْ.

ويتوالى طريف الاستعارات ممزوجة بروائع التشبيهات، فرياض المنى عرائس تُجلى زواهرها، وقد أُلبِسَتْ من حُلَى الأزهار خالا!!

أما الاستعارتان في قوله:

بحيث أجري مع اللذات في طلقٍ وانثني في برود اللهو مختالاَ

ففيهما فتنة وبراعة وجدة وطرافة، حين جسد اللذات وألبسها ثوب الحياة، وسابقها في مضمار السباق في الاستعارة الأولى، أما في الثانية فقد اكتسى من اللهو بروداً يتثنى ويختال فيها!!

وفي أبيات تالية للأبيات السابقة يرى القارئ عجباً من التصوير الاستعاري لرؤى الجمال المتغلغلة في نفس ابن خاتمة، إذ يقول(٣):

(١) الديوان، ص ٨٢، من البسيط.

(٢) زواهر: جمع الزاهرة: الحسنة اللون المشرقة. (الوجيز).

(٣) الديوان، ص ٨٢.

لَيْلٌ أَعَارَ شُعُورَ الغِيد حُلْكَتَهُ   وزَرَّ مِنْ وَضَح الْوَجَنَاتِ سِرْبَالاَ

استعارتان بينهما مقابلة، وكلتاهما مغربتان في الندرة والطرافة، فالليل يعير شعور الحسان الفاتنات المترفات شدة سواده، إن جمال هذه الاستعارة يعجز القلم عن أن يأتي بتعبير يقاربه لما توحي به كلمة الغيد من النعومة واللين والتثني والترف، وما توحي به لفظة الحلكة من شدة السواد، ولما يوحي به الفعل أعار من إضفاء صفة الإنسان العاقل المفتون بالجمال على الليل!! ثم انظر إليه عندما يصف هذا الليل الحالك السواد وقد أضاءت وجنات الحسان سربالاً تسربل هو به!! إن هاتين الاستعارتين لتحملان كثيراً من الدلالات النفسية للهؤلاء الذين يتمنون أن تزداد حلكة سواد الليل الذي يسترهم عن الرقباء والوشاة، وهم مفتونون بالحسن والنعومة والدلال.

ولعل الملحظ النفسي السابق له علاقة بالبيتين التاليين للبيت السابق إذ يقول(١):

بَاتَتْ لِحَاظُ الأَمَاني فِيهِ تَلْحَظُنَا   أَمْناً، وأَغْفَى رَقِيبُ الدَّهْرِ إِغْفَالاَ
بِتْنَا مِنَ الأُنْسِ في نَعْمَاءَ تَشْمَلُنَا   في صُحْبَةٍ سَحَبَتْ لِلْحُسْنِ أَذْيَالاَ

استعارتان متتابعتان مفصحتان عن الجمال والحسن والأماني العذاب في نفس الشاعر، لقد باتت ألحاظ الأماني تحفظ الشاعر وأحبابه، وقد أغفى رقيب الدهر تغافلاً!، إن الاستعارات تنحو منحىً يجسد المجردات ويجعل من المعنويات كائنات حية عاقلة، فألحاظ الأماني ترعى وتحرس ورقيب الدهر يغفي ويتغافل ريثما يقضي الشاعر من المتع وطراً.

وفي البيت التالي يبيت ابن خاتمة وقد صارت النعماء له ظرفاً تشمله مع مَنْ أحب، أولاءِ الصحب الذين سحبوا للحسن أذيالا! وما أبدع أن يكون للحسن أذيالاً!

لقد استطاع ابن خاتمة بهذه الاستعارات أن يجعل صوره تموج بالحياة، وبالحركة، والألوان التي أضفت على لوحاته بهجة وجمالاً إلى جمال يصل بالقارئ والباحث في نهاية المطاف إلى الإيمان بقدرة ابن خاتمة الفذة على تصوير رؤاه وعواطفه، ورسم لوحاته وصوره الشعرية بالاستعارة أحياناً، ومع التشبيه أحياناً ببراعة واقتدار.

إن شعر ابن خاتمة يموج بفيض من فرائد الاستعارات التي تبعث الحياة في الأشياء وتحلق بالقارئ في عالم الجمال، وتنقل إلى نفسه ما يمور في نفس الشاعر ووجدانه من أحاسيس، فإذا أحب فصل الشتاء وصفه بفيض من الاستعارات التي تصوره ملكاً علا فضله على كل فضل فيقول(٢):

جَاءَ الشتاءُ بَغَيْمِهِ مُتَجَبِّباً   أَهْلاً بِسُلْطَانِ الفُصُولِ وَمَرْحَبَا

---

(١) الديوان، ص ٨٢، بسيط.

(٢) الديوان، ص ١١٩، من الكامل.

أَعْظِمْ بِهِ مَلِكاً عَلَيْهِ مَهَــابُ　　　عَمَّتْ كَتَائِبُهُ الأبَاطِــح والرُّبَا

وإذا أحسَّ بجمال الطبيعة الزاهرة جاء باستعارات هي الأقرب إلى نفثات السحر الحلال، إذ يقول(١):

فإذا الربيــعُ تَبــرَّجَتْ أَنْــوارُهُ　　　وَتَأرَّجَــتْ أَسْحَــارُهُ وتَطَيَّبَــا

وَحَلاَ حُلَى الزَّهْرِ النَّضيرِ مُدَبَّجاً　　　ومُدَمْلجاً ومُفضَّضــاً وَمُذَهَّبَــا

فَتَرى انْفتَاحَ الْورْدِ خَدّاً أَحْمــرا　　　وَتَرى ابْتِسَامَ الزَّهْرِ ثَغْراً أشْنَبا

وهفَتْ قُدودُ القُضْبِ هَفْوَةَ مُنتشٍ　　　لَماَّ سَقَاهَا الطَّلُّ ريّاً مُحْسِبَــا(٢)

وقد يحرك لا شعور شاعرنا عبث الهوى، فيخلع على الطبيعة صفات العشق والغرام من اعتناق وضم ولثم في استعارات مثيرة من الحركة والحياة، كما في قوله(٣):

عَبَــثَ النَّسيــمُ بقُضْبِهَــا ثَمِــلاً　　　فتَعَانَقتْ خَصــْراً إلى خَصــْرِ

والضَّــمُّ يُعْدِي اللَّثْــمَ فَابْتَــدَرتْ　　　أَزْهَارُهَا ثَغْــــراً عَلَــى ثَغــْرِ

ولَــــرُبَّ لَثْــــمٍ كَــــانَ أَوَّلَــهُ　　　ضَمٌّ، وضَمٍّ جَــاءَ عَــنْ سُكــْرِ

هكذا النسيم يعبث بالغصون ثملا، فتتعانق الأغصان ... وانظر إلى الإثارة فـــي قولـــه: (خصراً إلى خصر)، ثم الضم الذي يعدي اللثم، فبادرت إليه ثغور الأزهار، ويؤكد ما قرره فـــي البيت الثاني في البيت الثالث.

وعلى الرغم من إجادة ابن خاتمة في ميدان التشكيل الشعري بالاستعارة مـــستفيداً مـــن قدرته الفنية في إعادة التشكيل الأسلوبي الذي يمنح الألفاظ دلالات إيحائية عميقـــة كمـــا يـــرى القارئ فيما تقدم من نماذج، غير أن ابن خاتمة له براعة خاصة في بعـــض الاســـتعارات التـــي تتصل ببعض مفردات الطبيعة التي يكون لها خصوصية في بعض صفاتها، ولعل الخيري يمثـــل هذا الاتجاه عند ابن خاتمة، والخيري: نبات ذو زهر أصفر وأبيض وأحمر ويعـــرف بـــالمنثور، ويقال: للخزامى: خيري البر(٤)، والخيري لا يفوح شذاه إلا ليلاً، وقد تناوله كثير مـــن الـــشعراء من هذا الجانب، وابن خاتمة من هؤلاء الشعراء الذين اتجهوا إلـــى مـــشاهد الطبيعـــة وأولوهـــا عنايتهم، ومزجوا أغراضهم الشعرية بوصفها، ووصف الخيري عند ابن خاتمة يلفت الباحث إلى

---

(١) السابق ذاته، ص ١١٩.

(٢) محسباً: مرضياً، من قول القائل: حسبي: كفاني وأرضاني.

(٣) الديوان، ص ١٢١، من الكامل.

(٤) انظر: المعجم الوجيز.

عدة أمور منها: دقة ملاحظته، ومنها قدرته الفنية على صفات مفردات الطبيعة مـن الـصفات توظيفاً فنيّاً يسمو بالعمل الشعري.

منح خيال ابن خاتمة الخيري صفة الإنسان المريب، يحاوره ويـسأله، إنـه كالعاشـق الولهان أو هو نفسه العاشق المتيم الذي يحاذر الرقباء، فهو يكتم أنفاسه، ويخفى شـجونه نهـاراً حتى إذا جنَّ الظلام تَنَفَّسَ الصعداء، يقول(١):

سَلْ نفحة الخيريِّ في غَسَقِ الدُّجَى مَاَ بَالُهُ لَبِسَ الظَّـلامَ رِدَاءَ؟!
حَقّـاً لَعَمْـرُكَ إنَّـهُ ذُو رِيَبَـةٍ أَوْلاَ، فَفِيـمَ يُحَاذِرُ الرُّقَبـاءَ؟!
كالصَّبِّ يُخْفي شَجْـوَهُ حَتَّـى إذا جَنَّ الظَّلاَمُ تَنفَّـسَ الصُّعَدَاءَ

فالاستعارة الأولى في الفعل (سل) تفتح المجال واسعاً أمـام خيـال الـشاعر المتنـامي ليتحاور مع نفحة الخيري التي تنشر أنفاسها العبقة في غسق الدجى، ويطـرح الـسؤال حـاملاً استعارة أخرى ما باله؟ (لبس الظلام رداء) بما في الاستعارة من تجسيم للظلام والتشبيه البليـغ (الظلام رداء) جعل الصورة مركبة من استعارة وتشبيه من ناحية، ومن جهة ثانية جاء التـشبيه ترشيحاً للاستعارة، أما نفحة الخيري، فقد أكدت هذه الاستعارة على تشخيصها وعقلانيتها، التـي وردت في الاستعارة الأولى ففي الاستعارتين؛ (سل نفحة الخيري)، و(لبس الظلام) الذي يُـسأل ويلبس هو الإنسان العاقل لا غيره، ثم تتنامى الصورة الشعرية حين يؤكد الشاعر كلامه بأربعـة توكيدات في شطر واحد، بالمصدر المحذوف الفعل (حقاً) وبالقسم (لعمرك) وبـ (إنَّ) وبخبريـة الجملة الاسمية (إنَّه ذو رِيبةٍ)، ويؤكد ماذا؟ إنه يؤكد أن هذا الخيري ذو ريبـةٍ، وهـذه إن شـاء القارئ استعارة ثالثة تتنامى في الاتجاه الخيالي للشاعر، وإن شـاء القـارئ فليعتبرهـا وصـفاً للإنسان فتكون ترشيحاً للاستعارتين السابقتين ويحمل الشطر الثاني طي الاستفهام استعارة رابعة (يحاذر الرقباء) وهي صفة إنسانية رابعة يخلعها خيال ابن خاتمة على نفحة الخيـري التـي لا تسري إلا في ظلام الليل، ويصل خيال ابن خاتمة إلى قمته الإبداعية بهذا التشبيه التمثيلـي فـي البيت الثالث لتكتمل به خيوط هذه الصورة الشعرية البديعة.

كَالصَّبِّ يُخْفِي شَجْوَهُ حَتَّى إذَا جَنَّ الظَّلامُ تَنَفَّسَ الصُّعَدَاءَ

وفي مثل هذه الصور الانفعالية نحو الأشياء بخيال يخرق المألوف ويحلق في سـماوات الإبداع باحثاً عن علاقات جديدة بين الأشياء يفصح عن رؤى جمالية وإبداعية ونفسية للـشاعر تتجاوز المألوف والرؤى العادية إلى عوالم جديدة تنأى بعيداً عن الرصد المباشر للحياة والأحياء وتلك قمة الإبداع الفني.

---

(١) الديوان، ص ١٢٥، من الكامل.

وفي صورة طريفة لأزهار الخيري جاء بها أسمر، يربط ابن خاتمة في براعة فائقة حين يربط بين أزهار الخيري التي لا يزكي طيبها إلا الظلام، وبين هذا الرجل الأسود الذي جاء بهذه الأزهار إذْ يقول[١]:

يَا رُبَّ أسْوَدَ وَافَانَا وفي يَدِهِ	مُطَيَّبٌ رَاقَ مِنْ خِيرِيَّهِ نَسَقُ
لا غَرْوَ أَهْدى لَنَا رَيَّاهُ عَاطِرةً	فَنَفْحَةُ النَّوْرِ يُزكي طِيبَهَا الْغَسَقُ[٢]

فالاستعارة في (أهدي ريَّاه عاطرةً) فيها غرابة لأن عطر أزهار الخيري لا يكون إلا مع الغسق، ومن هنا ربط الشاعر أو خياله المتيقظ بين انبعاث روائح الخيري وبين الأسود الذي حملها حين جعله معادلاً للغسق.

وفي صورة أخرى، ولكنها أكثر طرافة يهدي ابن خاتمة أزهار الخيري مع أبيات إلى صديق، أو كما يقول – إلى سيد سَرِيٍّ – يقول فيها[٣]:

ودُونَكهُ أَزْكَى نَديمٍ مُسَاعِدٍ	على الأُنْسِ في جَوْفِ الدُّجُونِ وأكْتَمَا
يُنَاجِيكَ ما امْتدَّ الظَّلامُ بِسِرِّهِ	فإنْ لاَحَ واشي الصُّبْح أَبْدىَ تكَتُّمَا

صورة جديدة تفوق السابقتين، ففي هذه الصورة يقدم ابن خاتمة الخيري باعتباره جليساً ونديماً زكياً مُعيناً على الأنس كتُوماً للسر، يناجيك بسره ما امتد ظلام الليل فإن لاح واشي الصبح لا ترى منه إلا تكتُّما هكذا (تكتُّما) بصيغة التشديد والتفعيل التي تشبه صيغة المبالغة!

وقد استعان بالاستعارات والتشبيهات لرسم معانيه ناطقة بالجمال ونابضة بالحياة (خذه أزكى نديم مساعد على الأنس في جوف الظلام كتوم)، (يناجيك ما امتد الظلام) (فإن لاح واشي الصبح)، (أبدي تكتما).

إنه الخيال الخصب، والتمكن من أدوات الفن، وتحليق الخيال والقدرة على الربط المنطقي بين الأشياء للتعبير عن رؤىً تكون أحياناً في وجدان الشاعر، وأحياناً أخرى تكون في عالم اللاشعور أمانٍ يفصح عنها الخيال الفني حين يعجز الإنسان عن الإفصاح عنها تمنعه من ذلك القيم الدينية والاجتماعية.

---

(١) الديوان، ص ١٢٦، من البسيط.

(٢) المراد بالنور: زهر الخير، وبالغسق: الظلام.

(٣) الديوان، ص ١٢٦، من الطويل.

المبحث الثالث: التشكيل بالكناية:

الكناية نوع راقٍ من أنواع البيان العربي؛ يعرفها إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني فيقول: " والمراد بالكناية: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه "[١] ثم يقول: " وقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح "،[٢] وليس معنى ذلك أنك إذا كنيت عن المعنى زدت في ذاته، وما زال الكلام لعبد القاهر، "بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد"،[٣] ودلل عبد القاهر على صحة كلامه بأمثلة مشهورة في كتب البلاغة كقولهم: طويل النجاد وكثير الرماد، ونؤوم الضحى، يكنون بذلك عن الطول، وكثرة القرى، والترف.

والكناية في شعر ابن خاتمة تأتي متعاضدة مع عناصر البيان الأخرى من التشبيه والاستعارة؛ لأنها " تستقيم في شبكة علاقات مع السياق الاستعاري والتشبيهي في مشهد تصويري واحد؛ فهي تأخذ المعنى الكنائي من الاستعارة المكنية، كما أن كثيراً من الصور التشبيهية تنتهي إلى معنى كنائي[٤]" ولينظر القارئ في البيتين التاليين لابن خاتمة[٥]:

فَتَسْتَنْجِدُ الصَّبْرَ الجميلَ لِخَطْبِهَا ... فَلاَ تَلْتَقِي إلاَّ خَذُولاً وَنَاَعِيَا

فَتَهْتِكُ سِتْرَ الصَّبْرِ عَنْ بَرْحِ لَوْعةٍ ... تُعِيدُ بَيَاضَ الصُّبْحِ أَسْوَدَ سَاجِيَا[٦]

إنه يصف وجْدَ أمٍّ ثَكْلَى أصيبت بوحيدها، وهو في أول البيتين يعبر عن شدة الجزع بهذه الاستعارة المكنية (تطلب النجدة والغوث من الصبر الجميل فلا تلقى منه إلا خذلاناً)، ولازم هذه الاستعارة نفسها هو المعنى الكنائي المقصود، والذي لو صرح به لم يكن شيئاً بجانب هذا التعبير الاستعاري الكنائي الرائع، الذي يعبر عنه عبد القاهر بقوله: " وإذا فعلوا ذلك بدتْ هناك محاسنُ تملأُ الطَّرْفَ، ودقائقُ تُعْجِزُ الوصْفَ، ورأيت هنالك شعراً شاعراً وسحراً ساحراً وبلاغةً

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت - لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ /٢٠٠٢م ص ٥١.

(٢) السابق ذاته، ص ٥٣.

(٣) السابق ذاته، ص ٥٤.

(٤) محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠٣ م ص ١٣٥.

(٥) الديوان: ص ٣٠، من الطويل.

(٦) البرح: الشدة، والساجي: الساكن الدائم، الديوان ص ٣٣.

لا يَكْمُلُ لها إلا الشاعر المفلق"،[١] ولا ريب في أن القارئ حين ينعم النظر في بيتي ابن خاتمة السابقين لا يسعه إلا أن يظن ظناً أن عبد القاهر لا يصف أيَّ شاعر، ولكنه يصف شعر ابن خاتمة وتصويره الساحر في هذين البيتين اللذين يكنى بأولهما عن شدة جزع تلك الأم الثكلى بهذه الاستعارة الرائعة، ويكنى بالثاني عن شدة اللوعة والأسى بصورة مركبة من استعارة (هتك ستر الصبر) وتشبيه بليغ (ستر الصبر) ويضاف للصورتين الصورة الكنائية عن شدة اللوعة والأسى والتي تنتظم البيت كله، فيتحول بياض الصبح، ومعه الحياة كلها إلى سواد ساجٍ يغشى كل أمل ويغلق أبواب الأماني.

وهكذا يسوق ابن خاتمة كناياته مع ركني علم البيان الآخرين الاستعارة والتشبيه، في موكب تصويري يعبر عن خبايا النفس وعواطفها، وينقل لنفسك معاناة تلك النفس وشقاءها فلا تملك إلا أن تشعر بشعورها، وتلك قمة الإبداع الشعري التي لا يستطيعها إلا الفحول المفلقون من الشعراء، إنك ترى في الصورة الأولى الجزع كلَّ الجزع والألم المبرح أبلغ التبريح حين تستنجد تلك الثكلى وتطلب الغوث من الصبر الجميل فيخذلها، وترى اللوعة وتباريح الحزن حين يُهتك ستر الصبر، ويعود بياض الصبح أسود سواداً مخيماً لا حد لانتهائه ولا أمل في انكشافه.

ويبدو أن صورة الحياة تبدو – أحياناً – قاتمة في نفس ابن خاتمة، فلا ترى في الدنيا إلا الوجه القبيح، ولا يتوقع من الدهر إلا النوائب والمحن فيعبر عن ذلك بمثل قوله[٢]:

هو الدهْرُ لا يُبْقي عَلَى عائذٍ بــهِ	فَمنْ شاءَ عَيْشاً يَصْطَبِرْ لِنَوائبهْ
فمَنْ لم يُصَبْ في نَفَسِهِ فَمُصَابُهُ	لِفَوْتِ أَمَانيــهِ وَفَقْــدِ حَبَائبهْ[٣]

فالشطر الأول كناية عن نوائب الدهر وآفاته، وفي الشطر نفسه يرى القارئ هذه الاستعارة المكنية التشخيصية التي صورت الدهر في صورة إنسان لا وفاء عنده ولا مروءة، بل خيانة وغدراً بمن يلوذ به ويلجأ إليه (هو الدهر لا يبقى على عائذٍ به)، وإذا كان كذلك فلا يُنتظر منه إلا النوائب والرزايا التي صرح بها الشاعر في الشطر الثاني، أما البيت الثاني فقد جاء به دليلاً وبرهاناً على صدق رأيه وصحة دعواه في البيت الأول.

ويلفت الباحث – هنا – أمران؛ أما أولهما: فركون الشاعر إلى الاستعارة في تعضيد الكناية، وهو ما سبقت الإشارة إليه، والاستعارة – هنا – (هو الدهر لا يبقى على عائذ به) جاءت معبرة أبلغ تعبير عن المعنى الكنائي المراد، وهو نوائب الدهر ورزاياه، وأما ثاني

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٩٩.

(٢) الديوان، ص ٢٠٤، من الطويل.

(٣) الحبائب جمع: الحبيبة (المعجم الوجيز).

الأمرين: فهو أن هذه الكناية قد تبدو قريبة المأخذ لشيوع معناها بين الناس، ولكن حين يُعمل القارئ فكره يرى دقة مسلكها، ولطف مأخذها، ودليل ذلك أن يقارن القارئ الكريم بين أن يقول: الدهر كثير النوائب، وبين أن يقول مع ابن خاتمة: (هو الدهر لا يبقى على عائذ به)، وذلك لأن الصورة الأولى تقريرية جافة مباشرة صريحة، وأما الأخرى فقد أثبتت المعنى من طريق خفي ومسلك دقيق، إذ يلزم من وصف الدهر بالغدر بمن يلوذ به، كثرة مصائبه وبلاياه، وتلك هي الفخامة والجزالة – كما يقول عبد القاهر – رحمه الله. [١]

والتعبير الكنائي في شعر ابن خاتمة متعدد الاتجاهات بتعدد أغراض شعره وموضوعاته، ومن ذلك تصويره لذات الخمر، وأثرها في عقول الشاربين إذ يقول[٢]:

أَدِرْ كُؤوسَ الرِّضا ناراً عَلَى عَلَمِ	لا خَيْرَ في لَذَّةٍ بَتًّا لِمُكْتَتِمِ[٣]
وَلْتَجْلُهَا بِنْتَ دَنٍّ عُمْرُهَا عُمُري	تَسْتَدْرِجُ العَقْلَ فِعْلَ الشَّيْبِ بِاللِّمَمِ

إنها بداية خمرية على الطريقة الصوفية، ولهم في غزلهم وخمرياتهم تأويل عجيبة – كما يقول الدكتور زكي مبارك[٤]-، وعلى الرغم من تأويلات الصوفية يفاجأ القارئ بتلك الدعوة النواسية للمجاهرة بالمعاصي، فلا خير في لِذة لمكتتم، وعلى أية حال فقضيتنا ليست في التأثر بطريقة أبي نواس، ولا في الرمزية الصوفية التي ترجع أصولها إلى الفلسفة اليونانية الأفلاطونية التي تدعو إلى الجمال المعنوي المجرد من خلال الجمال الحسي[٥]، فالجمال الحسي وسيلة للوصول إلى الجمال الروحي الخالد[٦] – فيما يرون -.

إن قضيتنا في هاتين الكنايتين في البيت الثاني؛ الأولى: (بنت الدَّن) وهي الخمر، والثانية: (تستدرج العقل فعل الشَّيْب باللمم) كناية عن أثر الخمر في عقول الشاربين، ولعل القارئ يلتفت إلى هذه الاستعارة التي صورت (بنت الدن) في صورة عروس مجلوة ترفل في أبهى حلل الزينة (ولتجلها)؛ إن الشاعر يطلب إلى الساقي أن يقدمها مجلوة كالعروس تزين يوم عرسها، ولا ريب في أن هذه الاستعارة تزيد بنت الدن فتنة، أما قوله: "عمرها عمري" فيدل على خبرة ببنت الدنان، التي تزداد جودة كلما ازدادت قِدماً، أما الكناية الأخرى عن أثر الخمر في عقول الشاربين فقد ساقها ابن خاتمة في سياق استعارة مكنية فيها غير قليل من الخبث

---

(١) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٩٩ – ٢٠٠.

(٢) الديوان، ص ٣٧، من البسيط.

(٣) بتّاً: قطعاً (شرح مفردات الديوان ص ٣٨).

(٤) انظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء ص ١٦٦.

(٥) انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ١٩٣ – ١٩٥.

(٦) السابق ١٩٥.

والدهاء من هذه التي تستدرج العقول وتغرر بها حتى تستولي عليها، ويشبه فعلها هـذا بالـشيب يدب إلى اللمم دبيباً لا يشعر به الإنسان إلا وقد حل برأسه ولحيته ضيفاً ثقيلاً بغيـضاً لا يرحـل إلا ومعه صاحب الدار.

ما أروع هذا التشبيه في دقته وإصابته قلب الهدف، إن سريان فعل الخمر وأثرهـا فـي العقول يكون رويداً رويداً، وهكذا الشيب يلم بالرأس واللحية شيئاً فشيئاً؛ فلله دَرُّ ابن خاتمة مـن خبير بالخمر وبفعلها، ولله دره حين يأتي بهذه الصور يعانق بعضها بعضاً في دقة تـصويرية لا يستطيعها إلا الشعراء المجيدون.

والتوظيف الكنائي في مجال الغزل عند ابن خاتمة يأتي في قيم تصويرية جميلة، وهـي صور – غالباً – تومئ إلى أمرين معاً، الأول: فتنة الشاعر بالجمال الأنثوي مما يجعلـه يطيـل الوقوف على تفاصيله ودقائقه الحسية، والأمر الثاني: يشير – فيما أظن – إلى الجمال الأنثـوي في الأندلس؛ وقد سبقت الإشارة إلى هذين الأمرين في تشبيهات ابن خاتمة واسـتعاراته لأنهمـا أمران واضحان لافتان في شعره، اللهم إلا أن يريد النَّفَاذَ من خلال وصـف الجمـال الأنثـوي الحسي إلى الجمال الروحي على الطريقة الصوفية الأفلاطونية.

وعلى أية حال فشاعرنا مفتون بجمال الأنثى، لا ريب في ذلك، ولا غبار عليـه، فتلـك فطرة الله التي فطر الخلق عليها من الإنسان وغيره من حيوان ونبات.

إن فتنة ابن خاتمة بجمال الأنثى تبدو في شعره خيالاً رائعاً، وتصويراً ماتعـاً، وثقافـة راقية، ومن ذلك قوله: (١)

قَسَماً بِتَطْـرِيبِ الْبَنَـانِ وَلِينِـهِ	وَفُتُورِ طَرْفٍ مُؤْذِنٍ بِفُتُونِ(٢)
وَمَعَاطِفٍ قَدْ جُلْنَ بَيْنَ مَطَـارِفٍ	لَوْلاَ الْعِنَاقُ تَفَطَّرَتْ مِنْ لِينِ

الأصابع رَخصَةٌ لَيِّنَةٌ و (تطريب البنان) تشبيه لها بالنُّقَاوةِ من الرياحين، والطَّرْف الفـاتر، فيـه ألوان الفتون، ويأتي الوصفان السابقان للبنان الناعم والطرف الفاتن مقدمة في سياق هذه الكنايـة عن رهافة الخصر إذ يقول: "ومعاطفٍ قَدْ جُلْنَ بين مطارفٍ"، إنها صورة كنائية لبـست ثـوب استعارة مكنية جعلت الخصر النحيل يجول بين المطارف، والتوكيد في قوله: " قد جُلْنَ " يزيـد في الإغراق المجازي للصورة الاستعارية الكنائية، وأما قوله: " بين مطـارف " فيـوحي بجـو النعمة ورغد العيش والترف مما يزيد هذه الفاتنة الحسناء فتنةً ودلالاً وجمالاً.

---

(١) الديوان، ص ٦٨، من الكامل.

(٢) التطريب: من أطراب الرياحين: أنقاها وأحسنها (القاموس المحيط - طرب – نقا).

ويؤكد فتنة ابن خاتمة بالجمال الحسي للجسد تكرار الكناية السابقة وفي القصيدة نفسها مع كناية أخرى أكثر لصوقاً وقرباً من الجسد إذ يقول: [(١)]

مَا بَالُ خَلخَالَيْكِ قَدْ صَمَتَا وَمَا لِوِشَاحِكِ الجوَّالِ في تَحْنِينِ

إن صمت الخلخالين كناية عن اكتناز الساقين وهي صورة حسية فيها كثير من الإغراء، بما فيها من الكشف عن تفاصيل أعضاء الجسد، وهي صورة تؤكد أن ابن خاتمة يميل إلى هذا اللون من الوصف الحسي المثير تدفعه إليه دفعاً كوامن نفسية راسخة في نفسه، وأما الكناية الأخرى في هذا البيت في قوله:

وما لوشاحك الجوال في تحنين؟ وهي كناية عن ضمور الكشح وهيف القامة، فهي تكرار للكناية السابقة: ومعاطف قد جُلْنَ بين مطارف، وكلتاهما تؤكدان التوجه النفسي للشاعر وقبل أن نجاوز هاتين الكنايتين:

مَا بَالُ خَلخَالَيْكِ قَدْ صَمَتَا وَمَا لِوِشَاحِكِ الجوَّالِ في تَحْنِينِ

لا بد من وقفة مع ما فيهما من فتنة وإغراء ليس في الوصف التفصيلي لاكتناز الساقين وضمور الخصر وهيف القد فحسب بل الفتنة الفاتنة في صمت الخلخالين لاستقرارهما ملاصقين للساقين وأما الوشاح فقلق يحن حنيناً لبعده من هذا الجسد، وإذا كان الخلخالان قد أحَسَّا بنعيم القرب والملاصقة فسكتا، والوشاح – على الرغم من قربه – قد أحس بالبعد فأصابه الحزن والحنين، فما بالك بالمحب المتيم لفاتنة ابن خاتمة؟!

لقد استطاع ابن خاتمة أن يقف بمثل هذه الصور مع الفحول من الشعراء، وفي الوقت نفسه تكشف هذه الصور عن نفس ابن خاتمة كتاباً مفتوحاً أمام قرائه، والباحثين في شعره وخصوصاً حين تتكرر الصور بذاتها في مواضع مختلفة من الديوان، وتكرار الصورة عنده[(٢)] لا يأتي اعتباطاً، ولكن ليضيف أوصافاً جديدة، ويكشف عن معانٍ وأسرارٍ جمالية أو ليؤكد عليها وفيما يلي تكرار لصورة الخَلْخَالِ وأثرِ قُرْبِهِ وملامسته لجسد تلك الحسناء الفاتنة، إذ يقول ابن خاتمة[(٣)]:

تجلَّتْ فجلَّتْ ضُحـىً في دُجَـا فَوَجْهٌ أَنَارَ وَشَعْـرٌ دَجَـنْ

---

(١) الديوان، ص ٦٨، من الكامل.

(٢) أشار أحد الباحثين في شعر ابن خاتمة إلى هذا التكرار (انظر: خالد لفته اللامي، مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة، بحث منشور في مجلة جامعة أم القرى، ع ٢٧، ت جمادى الثانية ١٤٢٤هـ).

(٣) الديوان، ص ٩٥، من المتقارب.

لِخَلْخالِهَــا ضَمَّــةٌ مَا رآهَـــا   سوَاهُ مِــنَ الْحَلْــيِ إلاَّ وأنْ[(١)]

إن اكتناز ساقي هذه الفتاة شغل الشاعر حيناً من الدهر مما جعله يكرر هــذه الــصورة الكنائية، وفي كل مرة تأتي مع كوكبةٍ من الصور الأخرى التي تفصح عن مفاتن أخــرى غيــر اكتناز الساقين، وهو هنا يشير في صورتين في البيت الأول إلى الوجه المنير، والشعر المظلــم، وإن كان في قوله: "- فوَجْهٌ أنار" هفوة، والصواب أن يقول: فوجه أضــاء لأن النــور للقمــر، والضياء للشمس[(٢)]، وذكر الضحى يناسبه الضياء لا النور، ولعل النُسَّاخ حرفوا أضاء إلى أنار، فإن لم يكن فلكل جواد كبوة.

أما الكناية عن اكتناز الساقين ففيها معنى لم يرد في الكنايات السابقة والمــشابهة لهــذه الكناية، وذلك أنه صور الخلخال في صورة شخص يضم الساق، وجعــل مــن أنــواع الحلــى الأخرى أشخاصاً تئن حزناً وشوقاً لهذا الضم وحقداً وحسداً لهذا الخلخال السعيد.

وتتكرر صورة صمت الخلاخيل، وأنِّ الوشاحِ، وهما كما ســبق كنايتــان عــن امــتلاء الساقين وهيف الخصر، في كوكبة من الكنايات تفصح عن اللين والتثنــي والحــسن والجمــال وبياض النحر وبهائه إذ يقول: [(٣)]

مَنْ لي عَلَى عَطَلِي بباهِرةِ الحُلَى   تُنسي النجومَ الطَّالِعَاتِ غُروُبَهَا
صَمَتَتْ خَلاخِلُها وأنَّ وِشَاحُهَــا   وكِلاَهُمَا مِثْلي غَدَا مَوْصُوبَهَــا
تَلْوِي عَلَى لَدْنِ الغُصُونِ بُرودَهَا   وَتَشُقُّ عَنْ بَدْرِ الدُّجُونِ جُيوبَها

إنها صورة كلية أو لوحة شعرية أتقن خيال ابن خاتمة رسم خطوطها بدقة وعناية مازجــاً بــين الصور البيانية المختلفة من استعارة وتشبيه وكناية، وكلها تسير في اتجاه واحد نحو إعلاء القيمة الجمالية للجسد[(٤)] ففي قوله " تنسي النجوم الطالعات غروبها " استعارة مكنية وكناية عن الحــسن الباهر والجمال الفاتن، وفي " صمت الخلاخل " كناية عن امتلاء الساقين، واستعارة مكنية توحي برضا وسعادة الخلاخل، وفي " أنّ الوشاح"، كناية عن رهافة الخصر، وهيف القــد، واســتعارة مكنية توحي بمعاناة الوشاح وحزنه، وبعد أن يخلع على النجوم والخلاخــل والوشــاح صــفات الأحياء من النسيان انبهاراً بالحسن والجمال من النجوم، والصمت رضاً بالقرب من الخلاخــل، والأنين حزناً وكمداً من الوشاح، يأتي بهذا التشبيه " وكلاهما مثلي" وهو تشبيه يــوحي بمعاناتــه

(١) وأنَّ: من الأنين والتوجع، ولكن سكنت النون للقافية المقيدة.
(٢) في سورة يونس، الآية: ٥، " هو الذي جعل الشمس ضياءً والقمر نوراً .... الآية ".
(٣) الديوان، ص ٨٦، من الكامل.
(٤) انظر خالد اللامي مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة من مجلة جامعــة أم القــرى، جمــادى الثانية ١٤٢٤هــ.

في حب تلك الغادة الفاتنة، فحاله كحال الخلاخل، فهي وإن كانت اليوم قريبة، فقد تخلعها عنها فتعاني ألم البعد والفراق، وحاله كحال هذا الوشاح الذي وإن كان قريباً منها فإنه يعاني ألم البعد فهو لا يستطيع القرب منها، إنها خواطر نفسية تفصح عنها هذه الصور البيانية.

أما البيت الأخير ففيه كنايتان الأولى: كناية عن اللين والتثني، والأخرى عن بياض النحر، وفيهما ما فيهما من السحر والدلال والحسن والجمال، بل وفتنة وخلاعة:

تَلْوِي عَلَى لَدْنِ الْغُصُونِ بُرودَهَا وَتَشُقُّ عَنْ بَدْرِ الدُّجُونِ جُيُوبَهَا

لقد أكثر ابن خاتمة في شعره من اتخاذ الكناية دعامة لصوره الشعرية متآزرة مع الصور البيانية الأخرى من استعارة وتشبيه بالإضافة إلى دقة اختياره للألفاظ الموحية والمفصحة عن معانيه ورؤاه.

وقد يستعين ابن خاتمة في صوره الكنائية بالذخائر الفنية في الموروث الشعري فيشكل منها لوحات فنية مطبوعة بطابعه هو، ومن ذلك قوله(١) – وقد سبق ذكره - :

ومَعَاطِفٍ قد جُلْنَ بين مَطَارفٍ لَوْلاَ العِنَاقُ تَفطَّرتْ مِنْ لِينِ

إن فتاته – هنا – مرفهة منعمة بين المطارف والعيش الرغيد وهذا البيت يذكرنا ببيت امرئ القيس(٢):

ويُضحي فتيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نؤومُ الضُّحَى لم تَنْتطِقْ عَنْ تَفضُّلِ

وشبيه به وصفه لمغنية راقصة إذ يقول(٣):

كَأَنَّ مَفَاصِلَها الخَيْزُرانُ فتَبْدُو مِنَ الرَّقْصِ في كُلّ فَنْ

الشطر الأول كناية عن اللين والتثني جاءت في ثوب تشبيه أداته كأن؛ وهي أداة لها مزية على غيرها من أدوات التشبيه، فهي تفيد التقارب الشديد في وجه الشبه بين طرفي التشبيه، ألا ترى إلى قول الله – تبارك وتعالى – " فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو "(٤)- ... الآية، وإنما كان العرش عرشها حقيقة(٥).

---

(١) الديوان، ص ٦٨، من الكامل.

(٢) شرح القصائد العشر، ص ٤٠.

(٣) الديوان، ص ٩٥، من المتقارب.

(٤) الآية ٤٢ من سورة النمل.

(٥) المراد: بلقيس ملكة سبأ.

وهذه الصورة " كأن مفاصلها الخيزران " تذكر القارئ ببيت بشار بن برد[١]:

إِذا قامت لِحَاجَتِها تَثَنَّتْ   كَأَنَّ عِظَامَهَا من خَيْزُران

وإذا كان ابن خاتمة أكثر من الصور الكنائية التي تُعلى شأن القيمة الجمالية للمرأة، وخصوصاً وصف تفاصيل الجسد كما يرى القارئ في الأمثلة المتقدمة في هذا المبحث، فإنه في هذا المجال كثيراً ما يستلهم التراث كما في الأمثلة المتقدمة- أيضاً – ومن هذا الاتجاه قوله[٢]:

خَصِيبَةُ طَيِّ الأزْرِ، جَدْبٌ وِشاحُها   فَرِدْفُ لِبَغْذاذٍ وعِطْفٌ لِيثْرِبِ

ففي الشطر الأول كنايتان: " خصيبة طي الأزر" كناية عن الامتلاء و "جَـدْبٌ وشـاحها" كناية عن دقة الخصر، والكنايتان معاً تشيران إلى حسن القوام ورشاقة القد، وإذا ما أراد الباحث لهذا الوصف نظيراً في التراث الشعري العربي وجد قول الأعشى[٣]:

صِفْرِ الوِشَاحِ وَمِلْءِ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ[٤]   إِذا تأَتَّي يَكَادُ الْخَصْرُ يَنَخزِلُ

يقول ابن رشيق تعليقاً على هذا البيت: " فقوله: صفر الوشاح، دال على رقة الخصر، وملء الدرع، دال على تمام الخلق من طول وسمن وامتلاء صدر، وعجيزة "[٥].

وممن تناولوا هذا المعنى الأخطل التغلبي، وهو يكنى عن الخد بالسهولة، والخصر بالرقة، والساق بالامتلاء إذ يقول[٦]:

أَسِيلَةُ مُجَرْى الدَّمْعِ، أما وِشَاحُهَا   فَجَارٍ، وأَمَّا الحْجْلُ مِنْهَا فَمَا يَجْرِي[٧]

وابن خاتمة في هذه الصور الكنائية – وإن كانت استلهاماً من التراث الشعري – إلا أن القارئ يشعر أنه اعتمدها أسلوباً تعبيريّاً موحياً عما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس نحو

---

(١) ديوان بشار بن برد، ص ٢٢٠، من الوافر.

(٢) ديوان ابن خاتمة ص ٧٢، من الطويل.

(٣) ديوان الأعشى، ص ١٠٥، من البسيط.

(٤) البهكنة: الخفيفة الروح الطيبة الرائحة المليحة الحلوة (انظر: حاشية ٢ ص ٣١٥ من كتاب العمدة لابن رشيق).

(٥) العمدة ص ٣١٥.

(٦) ابن رشيق، العمدة، ص ٣١٥، من الطويل.

(٧) الحِجْل: الخلخال؛ وهو ما تلبسه النساء في أرجلهن من الحلي، كالسوار في المعصم، (القاموس المحيط حجل).

المرأة، فهو في جملة أبياته في هذا المجال يرسم صوراً متآلفة للجمال الأنثوي، امتلاء في الأزر، ودقة في الخصر، وهما صفتان تدلان على تكامل الحسن والجمال في الجسم حيث الامتلاء في مواطنه والرهافة في مواضعها فهي كما يقول القائل(١): لا يشتكي قصرٌ منْها ولا طولُ.

ويكاد الباحث في شعر ابن خاتمة يقول: إن ابن خاتمة في مجال التصوير الكنائي لجمال المرأة وفتنتها؛ إنه يغرف من بحر(٢)، لكثرة كناياته في هذا المجال، ومن بديع كناياته بالإضافة إلى ما سبق، قوله يكني عن النساء بعفر الظباء(٣):

هِذَي الحُدُوجُ فَأينَ عُفْرُ ظِبَائها   هَذِي البُروجُ فَأَيْنَ زُهْرُ سَمَائها

فالحدوج: جمع الحِدْج: وهو مركب النساء، والأعفر من الظباء، ما يعلو بياضه حمرة؛ وعفر الظباء: كناية عن النساء.

وإذا كان في البيت السابق كنى عن ذوات الخدور بعفر الظباء، فهو في موضع آخر، يصف النحور والوجوه بكنايتين من السحر الساحر إذ يقول(٤):

مَا تَضمُّ الجيُوبُ والأطْوَاقُ   لا الذي قَدْ سَمَتْ به آفاقُ
ذاك يُعشى العُيُونُ منْهُ وهذا   بحنايا الحَشَا لَهُ إشْرَاقُ
لَيْسَ شَيْء أَبهىَ وأَبهَرَ مَرأَى   مِنْ بُدُورٍ تُديُرها أعنَاقُ

" ما تضم الجيوب والأطواق" كناية بياض النحور، أما " الذي قد سَمَتْ به آفاق" فهو البدر، فنور البدور لا يتعدى الرؤية البصرية أما بياض النحور فله في حنايا الحشا إشراق.

أما البيت الثالث فيفاجئ القارئ بكناية هي غاية من غايات الجمال لما فيها من جدة وطرافة وغرابة حين كنى ابن خاتمة عن وجوه الحسناوات، ببدور تديرها أعناق!!

وعلى هذا النسق ينظم ابن خاتمة كناياته وفي هذا المضمار يجري جواده، في طول نفس وأفكار تراثية أحياناً يعيد صياغتها فتأتي معبرة عن نفسه، ومفصحة عن شعوره ووجدانه

---

(١) هذا عجز بيت لكعب بن زهير من مقدمة لاميته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والاعتذار إليه.

(٢) وصف النقاد جرير بن عطية اليربوعي التميمي المتوفى سنة ١١٤ هـ بهذا الوصف لسلاسة قوافيه، وسهولة ألفاظه، وطول نفسه (انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة ٤٧١/١ – ٤٧٥).

(٣) الديوان، ص ٨٤، من الكامل.

(٤) الديوان، ص ١١٢، من الخفيف.

هو، وحينئذ ينسب الإحسان إليه، - كما يقول النقاد[١] -، وفي أحيان كثيرة يمتع ابن خاتمة قارئ شعره بالجديد والطريف من التصوير والخيال، كتصويره للوجوه بالبدور تـديرها أعنـاق فـي المثال السابق.

وما أجمل بعض الكنايات وإن جاءت في معرض حكم ابن خاتمة وتجاربه فـي الحيـاة كقوله[٢]:

دنْ بالتَّواضُعِ والإخْبَاتِ مُحْتَسباً	تَفُقْ عَلاَءً عَلَى أَهْلِ السِّيَادَات
فالتُّربُ لَمَّا غَدَا للرِّجْلِ مُتَّطئـاً	تَمَسَّحَ الناسُ مِنْهُ في العباداتِ

فعلى الرغم من أن البيتين في الحكمة، والحكم – غالباً – تخلوا من الخيال المبدع إلا أن خيال ابن خاتمة جاء ماتعاً، حين أضفى على التراب صورة التواضع في الشطر الأول من البيت الثاني – وأضفى عليه صفة التعظيم في الشطر الثاني مكافأة له على تواضعه في الـشطر الأول الذي جاء كناية عن التواضع، كما جاء الشطر الثاني كناية عن الرفعة والتعظيم لشأن التراب.

ومن كنايات ابن خاتمة في مجال وصف الطبيعة قوله[٣]:

شَقَّت على الأرض السَّماءُ جُيُوبَها	فَالْمَحْ سَنَاها أو تنسَّمْ طَيبَهـا
أرضٌ مُدَبَّجَـــةٌ وظِـــلٌ وَارفٌ	وشَذىً به مَلأَ النَّسيمُ رَحِيبَهَا
قدْ مَدَّ طَاووسُ الجْمـَالِ جناحَـهُ	فِيها فَغَطَّى غُصْنَهَا وكَثِيبهَـا
سَحَبَ السَّحابُ بِهَا فُضُول ذُيُولـهِ	فَوَشَى أبَاطِحَهَا ولَمَّ شعُوبَهَا[٤]

إنها مجموعة من اللوحات التعبيرية تتعاضد فيها الصور البيانية من كنائيـة واسـتعارية وتشبيهية لتخرج في النهاية صورة شعرية من صور ابن خاتمة الزاخـرة بالحـسن والجمـال، وتأتي هذه الاستعارة المكنية في أول الأبيات الأربعة حاملة دلالة كنائية وهـي نـزول المطـر الغزير، مع هذه الحركة المتجددة التي تفيدها البنية التركيبية للجملة الفعليـة[٥]؛ " شـقت علـى الأرض السماءُ جيوبَها"، ولذكر الأرض مجرورة في الجملة التصويرية، وتعلق الجار والمجرور

---

(١) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجـاني، المكتبـة العـصرية، صيدا – بيروت، لبنان، ص ١٨٦ ، ١٨٨.

(٢) الديوان، ص ١٥٤، من البسيط.

(٣) السابق ذاته، ص ٤٥، من الكامل.

(٤) وشَى، وشَّى: مخففة ومشددة: نقش وزين (الوجيز)، ولَمَّ: جمع (القاموس المحيط).

(٥) انظر التشكيل البلاغي في الصورة في شعر عبيد بن الأبرص، فايز القرعان، مجلة ابحاث اليرموك، م ١٥ العدد الأول ١٩٩٧م.

(على الأرض) بالفعل (شقت) له دلالته في السياق، إذ يومئ إلى أن شق السماء لجيوبها بهذا الغيث المنهمر جاء من أجل الأرض، ولأن ابن خاتمة يريد أن يجعل من الأرض – هنا – محوراً للجمال الذي نشره المطر في أرجائها، من السنا والطيب (فالمح سناها أو تَنَسَّمْ طيبها)، ومن الزينة والظل الوارف، والشذى الذي حمله النسيم إلى أرجاء الأرض الرحيبة إذ يقول:

أرضٌ مدبجةٌ وظلٌّ وارفٌ   وشّذاً بهِ ملأَ النَّسيمُ رَحِيبَها[١]

كل تلك الزينة على الأرض نثرتها يد الغيث المنهمر الذي جاء لازماً لشق السماء جُيوبَها على الأرض.

وتأتي الصورة الكنائية الاستعارية في البيت الثالث – أيضاً – في سياق الجملة الفعلية، وهي كالسابقة، وحتى تكتمل الدلالة التصويرية جاءت الجملة – كالصورة السابقة – مكونة من الفعل والفاعل والمفعول به، مؤكدة بحرف التحقيق (قد) (قد مد طاووس الجمال جناحه).

وللقارئ أن يتخيل جمال الأرض إذا كانت مزينة بألوان الخضرة والأزهار، فهي بوهادها وتلالها ووديانها، كطاووس موصوف بالجمال في تشبيه رائع (طاووس جمال) قد مدَّ جناحيه فغطى أشجارها وكثبانها.

تصوير وخيال وروعة وبهاء وحسن وجمال يستولي على مجامع النفوس التي تصبو إلى إعادة تشكيل الواقع تشكيلا يتوافق مع أمانيها المتعطشة إلى حياة يسودها ويملؤها كل جميل، ذلكم تصوير ابن خاتمة لعالم الطبيعة الأندلسية والذي يؤكده ويكرره، كما يرى القارئ في البيت الأخير:

سحَب السحابُ بها فضولَ ذيولهِ   فَوشَى أَبَاَطِحَهَا ولَمَّ شعُوبَهَا

(١) الدبج: النقش والتزيين، والمدبجة: المزينة (القاموس المحيط) والشذا: قوة الرائحة، والرحب والرحيب: الواسع (المعجم الوجيز).

الفصل الثالث

التشكيل البديعي وعلاقته برؤية الشاعر

المبحث الأول: - التشكيل بالطباق

المبحث الثاني: - التشكيل بالمقابلة

المبحث الثالث: - التشكيل بالجناس

المبحث الرابع: - التشكيل بالتورية

التشكيل البديعي وعلاقته برؤية الشاعر: -

المحسنات البديعية من الظواهر التي تضفي على الأسلوب الأدبي جمالاً، ورونقاً وبهاءً، فهي للكلام كالوشي للثياب زاهية الألوان يزيدها حسناً ورواءً، وفيها للنفوس متعة ولكن افتعالها، أو الإكثار منها دون ضرورة يطلبها السياق، تؤول إلى عبء وتكلف مقيت يرفضه النقد والذوق السليم، وأشار إلى ذلك كثير من نقادنا العرب، إذ يقول ابن سنان الخفاجي: " ولا يستحسن منه إلا ما قل، ووقع غير مقصود ولا متكلَّف[١]".

وفي هذا الفصل ستتناول الدراسة – بمشيئة الله تعالى – من المحسنات البديعية -؛ الطباق والمقابلة والجناس والتورية.

(١) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، - بيروت ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م، ص ٢٠٠. وأخرى بتحقيق عبد الواحد شعلان، دار قباء – القاهرة ٢٠٠٣م.

المبحث الأول: - التشكيل بالطباق: -

ويقال له المطابقة، والمطابقة في اللغة أن يضع البعير رجله في موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل طابق البعير[١]، وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة ١٧٠ – ٧٨٦م[٢]: يقال طابقت بين الشيئين، جعلتهما على حذو واحد[٣]، وليس بين تسمية اللغة وتسمية الاصطلاح مناسبة وهو لأن الجمل يطابق بين اليد والرجل وهما كالضدين في الكلام، والمطابقة في الاصطلاح: الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر[٤]، وقد أجمع على هذا المعنى جمهور البلاغيين ما عدا قدامة بن جعفر[٥]، ولسنا – هنا – بصدد الخلافات البلاغية، ولكن الذي تعنى به دراستنا هو تتبع ظاهرة الطباق عند ابن خاتمة، وكيف وظفها للتعبير عن رؤاه الشعرية، وما مدى توفيقه في توظيفه لهذا الفن من فنون البديع.

إن توظيف ابن خاتمة للطباق في شعره توظيف غير متكلف ولكنه يأتي عفو الخاطر – كما سيرى القارئ – في الأمثلة التالية، ولو صادفنا مثال جاء فيه الطباق أو غيره من المحسنات البديعية متكلفاً مقصوداً لوجدنا خللاً لا يمكن إصلاحه وعيباً لا يستطيع أحد الدفاع عنه، لأن وظيفة البديع – بمفهومه الحديث – تجميل الكلام وتزيينه في لفظه أو في معناه لضمان تأثيره في النفوس مع مراعاة مقتضى الحال، لأن الأصل في علوم البلاغة الثلاثة هو: أن لكل مقام مقالاً[٦]، فإن اختلت هذه القاعدة اختل التوظيف البلاغي وصار عبئاً ثقيلاً على العبارة، بل يشوه الصورة الجميلة التي هي غاية الأديب والشاعر، ويمسخها مسخاً فتبدو كعجوز شوهاء لطخت وجهها بالمساحيق وألوان الزينة[٧].

وحين يستعرض الباحث ظاهرة الطباق في شعر ابن خاتمة يصادفها وقد جاءت – غالباً – في صور مشرقة بهية ومن ذلك قوله[٨]:

---

(١) انظر: بولس عواد، العقد البديع في فن البديع، دار المواسم – بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٩٢، وانظر: لسان العرب لابن منظور.

(٢) انظر: حسن نور الدين، الدليل على عروض الخليل، دار العلوم العربية – بيروت ط٣، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، ص ٢٠٦.

(٣) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الهلال – بيروت ١٩٨٩م ١٠٩/٥.

(٤) انظر: بولس عواد، العقد البديع في فن البديع، ص ٩٢.

(٥) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٥/٢.

(٦) انظر: مصطفى الصاوي الجويني، البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، مصر ١٩٩٣م ص ٧ ، ٨.

(٧) انظر: السابق ذاته، ص ١٨.

(٨) الديوان، ص ٢١٩، من البسيط.

قَدْ كانَ لي عَن سَبِيلِ الْحُبِّ مُنْصَرَفٌ حَتــى دَعَوْتِ له قَلْبــي فَلَبَّــاكِ
أَيْقظْتِــهِ لأَسَــاهُ ثُمَّ نِمْـتِ وَمـــا بَالَيْتِ؛ إِيَّاكِ شكْوَى الصَّبِّ إِيَّاكِ

في البيتين طباقان؛ الأول بين (منصرفٌ ولَبَّاكِ) وهو بين اسم وفعل، وقد منعه بعــضهم وهو خلاف الصحيح المشهور[١]، والطباق – هنا – انتظم الشطرين معاً فلا يتم معنى أحدهما إلا بالآخر ولا يشعر القارئ بطلاوة المعنى حين يقرأ الشطر الأول حتى يتم قراءة الشطر الثــاني، وكأن الطباق بين الانصراف عن سبيل الحب في نهاية الشطر الأول، وتلبية الدعوة إليه ســريعاً مع نهاية الشطر الثاني توحي بِانْبِهارِ القلب وفتنته بتلك الحسناء التي ما إنْ دعتْ حتــى ســارع القلب ملبياً، وقد وقع في شباك الفتنة التي جعلته ينقلب من الضد إلى ضده؛ من الانصراف عــن سبيل الحب إلى تلبية الدعوة والوقوع في شباك الهوى دون تفكير أو رَوِيَّة:

قَدْ كانَ لي عَن سَبِيلِ الْحُبِّ مُنْصَرَفٌ حَتــى دَعَوْتِ له قَلْبــي فَلَبَّــاكِ

أما الطباق الثاني فبين فعلين هما (أَيْقَظْتِهِ ونِمْتِ) وقد جاء هو الآخر رائعاً فــي ســياقه، ولولا السياق الذي وقع فيه لم يكن شيئاً، ولكنه جاء هكذا: " أيقظتِهِ لأَسَاهُ ثُمَّ نِمْتِ ومــا بَالَيْــتِ" فهي حين أيقظت قلبه كأنما أيقظته للأسى ثم نامت عنه غير مبالية بما أضرمت فيــه مــن نــار الأسى.

وفي لهجة شاكية باكية يأتي هذا الطباق الذي يظهر حاله وحالها من الضحك والبكــاء إذ يقول[٢]:

أَلَيْسَ مِنْ أَعْظَمِ الأَشْياءِ مَوْجدَةً أنْ تَضْحَكي بي وطَرْفي دائمٌ باكي

وإذا كان الطباق في الشطر الثاني جاء من النوع المساوي في المقــدار بــين ضــحكها وبكاء طرفه – كما يقول البلاغيون[٣] – إلا أن الشطر الأول ذهب بطلاوة البيت بهذه التقريريــة الجافة: "أليس من أعظم الأشياء موجدة"؟ وتلك من هفوات ابن خاتمة التي يغفرها أبيات ســابقة على هذا البيت منها قوله[٤]:

أقولُ والروضُ يُجْلى في زخارفِهِ مَنْ عَلَّم الرَّوْضَ يحكي حُسْنَ مَغْنَاكِ؟
في فيكِ رَاحٌ وفي عِطْفَيْكِ هِزَّتُها فَهَــلْ تَثَنّيــكِ سُكْــرٌ مِنْ ثَنَايــاكِ؟!

---

(١) انظر: بولس عواد، العقد البديع في فن البديع ص ٩٣.
(٢) الديوان، ص ٢٢٠، من البسيط.
(٣) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٦/٢ ، ٧.
(٤) الديوان، ص ٢٢٠، من البسيط.

وفي القصيدة نفسها يقع القارئ على طباقين يوفق فيهما ابن خاتمة إذ يقول[١]:

يَا مَنْ نأَتْ وبأَحْنَاءِ الضُّلُوعِ ثَوَتْ تُراكِ تَنْسَيْنَ صَبّاً لَيْسَ يَنْسَاكِ

ففي البيت طباقان؛ الأول: بين الفعلين (نأتْ وثوتْ)، والثاني بين الفعلين (تنسين، وليس ينساك) وهذا الأخير يسميه البلاغيون طباق السلب، ومنهم من يسميه طباق الإيجاب والسلب[٢]. فمادة الفعلين واحدة غير أن الأول جاء مثبتاً والثاني منفيّاً. وقد وقع الطباقان من شطري البيت موقعاً حسناً، فزادا المعنى وضوحاً، والإيقاع الموسيقي جَرْساً، والطباقان بموقعهما هذا ينقلان للقارئ صورة واضحة عن معاناة الشاعر من ظلم صاحبته التي نأتْ جفاءً على الرغم من أنها بين أحناء ضلوعه ثوتْ والتي نسيتْ حبيباً ليس ينساها.

ولقد كان ابن خاتمة موفقاً في توظيفه للفعلين (نأتْ وثوتْ) المنتهيين بحرف ساكن (تاء التأنيث) والحرف الساكن يقطع الصوت قطعاً[٣]، وكأن كل شيء قد انتهى، أي أنها نأتْ ولا رجعة، وأنها في أحناء ضلوعه ثوتْ واستقرت ولا أمل في أن يسلو عنها.

وأما توظيف الجملة الفعلية (تنسين) فيفتح باب الأمل فالجملة الفعلية ذات الفعل المضارع تفيد التجدد واستحضار الصورة فنسيانها متجدد، وهذا التوظيف يفتح باب الأمل للوصل يوماً ما خصوصاً وأن حبه لها ثابت – كما يفيده الطباق الأول – وكذلك الطرف الثاني من الطباق الثاني الذي جاء في صورة جملة اسمية منفية بالفعل الناسخ (ليس ينساك) وهو يفيد الثبات – أيضاً -.

وابن خاتمة كثيراً ما يوظف الطباق في أساليبه وصوره الشعرية في مجال الغزل والهجر والفراق لإبراز معاناته وشقائه في صور فنية رائعة، ومن ذلك قوله[٤]:

أُشَيِّعُ الْقَلْبَ مِنْ رَغْم عَلَيَّ ومَا بَقَاءُ جِسْمٍ لَهُ لِلْقَلْبِ تَشْيِيعُ

أُرِي وُشَاتي أَنّي لَسْتُ مُكْتَرِثاً لِمَا جَرى وصَمِيمُ الْقَلْبِ مَصْرُوعُ

الوجدُ طَبيعي وسُلواني مُصانَعَةٌ هَيْهاتَ بشكلُ مَطْبوعٌ ومصنوعُ

" إنَّ الجديدَ إذا ما زيد في خَلَقٍ تَبَيَّنَ النَّاسُ أنَّ الثَّوْبَ مَرْقُوعُ"

---

(١) الديوان، ص ٢٢٠، من البسيط.

(٢) انظر: بولس عواد، البديع في فن البديع، ص ٩٤.

(٣) انظر: عبد الرحمن رأفت الباشا، شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ص ٤٠٤ ، ٤٠٥.

(٤) الديوان، ص ٢١٦، من البسيط.

فالطباق في البيت الأول فيه دلالة قوية على شدة المعاناة والمكابدة بين (بقـاء الجـسم) وبين (تشييع القلب)، كيف يعيش هذا المسكين المعنَّى بجسم قد وَدَّع قلبه، إنها صورة بارعة فـي نقل معاناة الشاعر الوجدانية إلى سامعه وقارئه.

والبيت التالي متمماً المعنى، ويزيده وضوحاً، وفيه مقابلة خفية – على رأي أسـامة بـن منقذ[١] – بين الشطر الأول، الذي يبدي فيه للشامتين ما يخفي عليهم من حقيقـة معاناتـه فـي الشطر الثاني، وبذا يكون البيت متمم لمعنى البيت الأول، ولعله من الواضح أن الشاعر اسـتلهم في هذا البيت معنى بيت أبي ذؤيب الهذلي المشهور والذي يقول فيه[٢]:

وتَجَلّـُدي للشَّامِتيـنَ أُريهِـمُ ... أَنّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لاَ أَتَضَعْضَعُ

أما البيت الأخير:

" إنَّ الجديدَ إِذَا مَا زِيدَ في خَلَقٍ ... تَبَيَّنَ النَّاسُ أنَّ الثَّوْبَ مَرْقُوعُ "

هذا البيت ليس لابن خاتمة، لأن محقق الديوان وضعه بين علامتـي تنـصيص ولكنـه لإبراهيم بن إسماعيل النسوي المكنى بأبي القاسم الأعمى[٣]، وهناك بيت شبيه به لإبـراهيم بـن هَرْمةَ وإن كان معناه مختلفاً، وهو قوله[٤]

قَدْ يُدْرِكُ الشَّرَفَ الْفَتى ورِدَاؤُهُ ... خَلَقٌ وجَيْبُ قميصهِ مَرْقُوعُ

أما بيت ابن خاتمة فهو متممٌ لمعنى البيتين السابقين، والطباق فيه واضح بـين الجديـد والقديم أما معناه فهو نفسه معنى بيت زهير بن أبي سُلمى الذي يقول فيه[٥]:

وَمَهْمَا تكنْ عِنْدَ امرئ مِنْ خَلِيقَةٍ ... وإنْ خَالَها تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

وكذلك بيت أبي القاسم الأعمى ففيه براعة وجدة وابتكار ليست في بيـت زهيـر علـى الرغم من اتفاقهما في المعنى تماماً، والبيت بما فيه من جدة وابتكار يتقدم على بيت زهير ويبقى لزهير فضل السبق إلى توظيف المعنى[٦].

---

(١) انظر: البديع في البديع، في نقد الشعر، ص ٦٤.

(٢) جمهرة أشعار العرب، ص ٦٠.

وأبو ذؤيب هو خويلد بن خالد الهذلي، عاش في الجاهلية والإسلام، مات في غزوة مع عبدالله بن الزبيـر – انظر:- الشعر والشعراء لابن قتيبة ٦٥٧/٢.

(٣) انظر ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، ١٨٢/١، دار الجيل، بيروت.

(٤) انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة، ٢، ٧٥٨، والبيت من الكامل.

(٥) شرح المعلقات السبع للزوزني، دار التراث العربي – بيروت ط١، ٢٠٠٢م ص ١٥١.

(٦) انظر: العمدة لابن رشيق، ٢/ ٢٩١.

وإذا كان ابن خاتمة في طباق سابق يعتب على صاحبته أنها نأتْ، وهي بين أحناء الضلوع ثوتْ، وأنها تنساه، وهو ليس ينساها.

فهو يكرر هذه الفكرة، وكأنما تفصح هذه الفكرة عن شيءٍ في نفسه فهو لذلك يكررها كثيراً ومن ذلك قوله(١):

يَا نَازِحِينَ وهُمْ بِالْقَلْبِ سُكَّانُ وَرَاحِلِينَ ومَا سَارُوا وَلاَ بانُوا

ذواتكم بين أَحْنَاءِ الضُّلُوعِ ثوتْ فكَيْفَ لي مِنكُمُ صَدٌّ وَهِجْرانُ

والطباق في البيتين بين (نازحين، وسكان) ، و (راحلين، وما ساروا ولا بانوا)، و (ثوتْ، وصد وهجران)، والمطابقات الثلاث تتعاضد لتقوية المعنى المراد؛ وهو مقابلة الود والحب منه بالصد والهجران من الحبيبة، ويلاحظ القارئ تهافت ابن خاتمة في إظهار الود والإخلاص في مقابلة الصدود والهجران، وهو مع هذه المطابقات التي تظهر التضاد بين حاله وحال أحبابه يتودد إليهم بتكرار أسلوب النداء كما في المثال السابق وكما في قوله(٢):

يَا نَازِحِينَ وآمالي تُقَرِّبُهُمْ فما اخْتَفَى حُسْنُهُمْ عَنِّى ولا اسْتَتَرا

وقبله(٣):

خُذوا بَقِّيةَ نَفْسي وامحقُوا الأَثَرا حَسْبي رِضَاكُمْ ودَعْ مَنْ لاَمَ أَوْ غَدَرَا

وفيه مطابقة بين الفعلين (خذوا ، ودعْ).

ومن بديع الطباق لجدة الفكرة قول ابن خاتمة(٤):

أَودَعَت ألحاظُهُ في كَبِدِي ما أَطَاقَتْهُ ومَا لم تُطِقِ

وفي فتور اللحظ يقول(٥):

بالله خُذْ من صِحَّتي فَدَاوِ بِهَا مَا دَبَّ في مُقْلَتَيْكَ مِنْ سَقَمِ

وطباق السلب في الأول واضح بين (ما أطاقته، ولم تطق) وطباق الإيجاب في الثاني بين (الصحة والسقم)، وفي كلتا الصورتين طرافة، وإن كانت الفكرة في البيت الثاني أكثر طرافة.

---

(١) الديوان، ص ١٠٧ ، ١٠٨ ، من البسيط.

(٢) السابق ذاته، ص، ١٠٧، من البسيط.

(٣) السابق ذاته.

(٤) الديوان، ص ١٠٠، من الرمل.

(٥) السابق ذاته، ص ١٠١، من المنسرح.

وعلى الرغم من عنائه وشقائه في الحب، وعلى الرغم من الغبن الواقع عليه يرى ابن خاتمة في إصراره على أن يعيش مكبلاً في أغلال الحب رشداً، أما الغيُّ كلَّ الغيِّ فصفة عُذَّاله الذين ينهونه عن حب تلك الظالمة له، يقول(١):

نَهَاني عَنْهَا عُذَّلي فَعَصَيْتُهُمْ   فَيَا غَيَّهُمْ فِيمَا أَتَوْهُ ويا رشدي

فالمطابقة بين (الغي، والرشد) أفصحت عن رؤية الشاعر وإصراره على تحمل المعاناة في سبيل مَنْ يحب، وذلك هو الرشد أما نهيه عن الحبيب فذلك هو الغي والضلال، بل ويؤكد المعنى في بيت لاحق فيقول(٢):

حَرامٌ عَلَى قَلْبي غَرامٌ بِغَيْرِهَا   وإنْ جَلَّ مَا أَلْقَاهُ فِيهَا مِنَ الوجْدِ

ويؤكد ابن خاتمة المعاني السابقة في ثلاثة أبيات متتاليات احتوت أربع مطابقات تؤكد رؤى الشاعر وتوضحها إذ يقول(٣):

نَهَضْتُ بِفَرْضِ الحُبِّ أبْغي تَنَعُّماً   لَدَيْك فَمَنْ نَعَّمْتَهِ لَمْ يُعَذَّبِ
ثِقي بِوِدَادي حَالَي السُّخْطِ والرِّضَا   فَلَيْسَ لِقَلْبي في الْهَوَى مِنْ تَقَلُّبِ
أَأَجْنَحُ مِنْ بَعْدِ الْهُدَى لَضَلاَلَةٍ   وأَطْلُبُ بَعْدَ الْحَقِّ أَكْذَبَ مَطْلَبِ

في أول الأبيات الثلاثة جعل الحب فرضاً واجباً عليه راجياً أن يصل إلى نعيم الوصل، ويصل إلى الطباق الأول الذي يقرر من خلاله (من نَعَّمته لَمْ يُعَذَّبِ)، وفي البيت الثاني يأتي الطباق بين حالي (السخط والرضا) ليؤكد من خلاله الوفاء لوداده، ثم يؤكد المعنى الذي جاء به الطباق بهذه الجملة الاسمية التي تفيد الثبات والاستمرار، مؤكدة بمضمونها، وبحرف الجر الزائد: (فليس لقلبي في الهوى مِنْ تقلب).

ويأتي البيت الثالث لتزداد الرؤية وضوحاً بهذين الطباقين (أأجنح بعد الهوى لضلاله)، و (أطلب بعد الحق أكذب مطلب)، إنه يرى في احتمال تغير قلبه نحوها ضلالاً بعد الهدى، وطلبه لشيء سواها طلب للكذب والضلال بعد أن هُدي إلى الحق. هكذا يأتي الطباق في مجال الغزل العذري معبراً عن إخلاص ابن خاتمة ووفائه لمن يحب.

وفي مجال الوصف الحسي يأتي الطباق مُظْهِراً للمحاسن والمفاتن – خصوصاً – في مجال وصف الطبيعة من مثل قول شاعرنا(٤).

---

(١) الديوان، ص ٦٦، من الطويل.

(٢) السابق ذاته، ص ٦٦، من الطويل.

(٣) السابق ذاته، ص ٧٢ ، ٧٣، من الطويل.

(٤) الديوان، ص ١١٩، من الكامل.

أَعْظِمْ بِهِ ملكاً عَلَيْه مهابـــةٌ عَمَّتْ كَتَائِبُهُ الأَباطحَ والرُّبا

فالطباق بين (الأباطح ، والربا) يوحي بعموم خير فصل الشتاء الذي وصـــل إلـــى كـــل مكان من الأودية والتلال، بعد تشبيهه بملك عمت كتائبه من الخضرة والأزهار الأباطح والربا.

وكما أوحى الطباق في اللوحة السابقة بعموم الخير والجمـــال وانتـــشاره فـــي أرجـــاء الأرض، فإنه يأتي كذلك مُفْصحاً عن جمال الأضداد كما في المطابقة بين (الدجى، والفجر) فـــي قوله[١]:

وضـّـمَّ الدُّجَـــى ذَيْلَـــهُ خِيفَـــةً عَلَيْـــهِ مِنَ الْفَجْـــرِ لَمَّـــا انْفَجـــرْ

ومثله المطابقة بين (نظمتْ ، وانتثر) في قوله[٢]:

وقَدْ نَظَمَتْ مَائلاَتُ الغُصُونِ لآلـــئ طَلٍّ عليهـــا انْتَثـــَرْ

وهناك الطباق الخفي، وهو من بديع الطباق في رأي بعض النقاد والبلاغيين كأسامة بـــن منقذ[٣]، ومثاله عنده، قول الله – تبارك وتعالى: " **مما خطيئاتهم أغرقوا، فـــأدخلوا نـــاراً...**" [٤] وخفاء هذا النوع من الطباق في أنه يحتاج على إعمال فكر لاستخراجه، فقوله تعالى: " **أغرقـــوا**" يساوي أدخلوا ماءً، وهو ضد: " **فأدخلوا ناراً**"، وذكر ابن رشيق في العمدة أمثلة لهذا النوع مـــن الطباق، منها ما نقله عن ابن المعتز في قوله تعالى: "**ولكم في القصاص حيـــاة**"[٥] لأن معناهـــا القتل أنفى للقتل فصار القتل سبباً للحياة، ومنه قول هُدْبةَ بنِ خَشْرَم: [٦]

فَإِنْ تَقْتُلُونَا في الْحَدِيـــدِ فَإِنَّنَـــا قَتَلْنَا أَخاكُم مُطْلَقاً لَمْ يُكَبّـــَلِ

فقوله: في الحديد معناه: مكبلين، وهو ضد قوله: مطلقاً لم يكبل[٧]. وقد ورد هـــذا النـــوع مـــن الطباق الخفي عند ابن خاتمة ومن ذلك في إحدى مدائحه التي ينصح فيها العبد بإخلاص العبـــادة

(١) الديوان، ص ٩٨، من المتقارب.

(٢) الديوان، ص ٩٩، من المتقارب.

(٣) انظر: البديع في البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، ص ٦٤.

(٤) الآية ٢٥ من سورة نوح، وبقية الآية: "فلم يجدوا لهم من دون الله أنصاراً".

(٥) انظر: العمدة لابن رشيق القيرواني، ٧/٢ ، ٨، والآية ١٧٩ من البقرة.

(٦) السابق ذاته، والبيت من الطويل.

(٧) السابق ذاته.

والطاعة لله – عز وجل – وهو – غالباً – يقصد نفسه متهماً إيّاهـا بالتقـصير، علـى طريقـة التجريد، إذ يقول[١]:

تَرُومُ رِضَاهُمْ ثُمَّ تأْتي الْمنَاهِيَا	أحُبٌّ وعِصْيَانٌ؟ لقد ظَلْتَ لاهِيَا!
تكنَّيْتَ عَبْداً ثم أكْنَنْتَ إمـْرة	أعَبْدٌ وأَمْرٌ؟ مـا أَخَالُكَ صاحِيَـا!
أَبَعْدَ مَشِيبٍ تَسْتَجِـدُّ شَبِيبَـةً	وبَعْدَ هُدىً تَبْغي عَمىً أو تَعَامِيَا؟!

ففي البيت الأول طباقان؛ أولهما: بين (تروم رضاهم، وتأتي المناهيـا) فـروم الرضـا: يقتضي: الطاعة، وهي ضد المعـصية التـي هـي لازمـة لإتيـان المنـاهي، والثـاني بـين (حبٌّ ، وعصيان)، لأن الحب يقتضي الطاعة، وهي ضد العصيان أما البيت الثاني ففيـه طبـاق مكرر؛ بين (عبد وإمرة) وبين (عبد وأمر)، وجاء الطباقان الأخيران أحدهما مطابق بين المشيب وبين الشبيبة، والآخر فيه شيء من الخفاء، فهو بين الهوى والعمى، والعمى يقتـضي الـضلال، - وخصوصاً – حين يذكر معادلاً للهدى، فإنه ينصرف إلى عمى البصائر، نسأل الله العافية.

---

(١) الديوان، ص ٢٩، من الطويل.

المبحث الثاني: التشكيل بالمقابلة:

المقابلة فن آخر من فنون الجمال المصطلح على تسميته بعلم البديع والمقابلة؛ طباق جاوز الضدين[١]، وهذه أبسط صورها وأسهلها، بعيداً عن خلافات البلاغيين وتفصيلاتهم، وتأتي المقابلة عند ابن خاتمة في مجال الوصف الحسي لمظاهر الجمال في المرأة كما في قوله[٢]:

وفي الْقُبَّةِ الْبَيْضَاءِ بَيْضَاءُ لَوْ بَدَتْ   لشَمْسِ الضُّحَى يَوْماً لَحَارَتْ عَنِ الْقَصْدِ
تَطَلَّعُ عَنْ صُبحٍ من الْوَجْــهِ نَيِّرٍ   وتَغْرُبُ عَنْ لَيْــلٍ مِنَ الشَّعْــرِ مُسْــوَدِّ

لقد جاءت المقابلة بين شطري البيت الثاني تفصيلاً للوصف الرائع المجمل لجمال ظبية الخدر المخبأة في البيت الأول.

إنها بيضاء في حجلةٍ بيضاء، لو بدت، ولو: تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، ولو تحقق الشرط لوقعت الواقعة وتحيرت شمس الضحى لظهور شمس الشاعر، أو فتاته باهرة الإشراق والجمال.

ويأتي الشاعر بالبيت الثاني مُقابِلاً بين شطرية لإبراز بعض حسن تلك الغادة من خلال المقابلة بين صبح الوجه المنير المشرق وليل الشعر الأسود الفاحم، فإن قال قائل: إنني أشعر مع هذا الوصف ببلوغ هذه الغادة حد الكمال في جمالها – والكمال لله وحده – أو قال: إنني أشعر براحة نفسية لهذا الوجه المشرق إشراق الصبح لم يكن مبالغاً، ولم يَعْدُ الحقيقة التي نقلها الشاعر من خلال هذه المقابلة البديعة.

ويوظف ابن خاتمة المقابلة ببراعة حين يمزج الغزل بوصف الطبيعة في مجلس الراح، فيقول[٣]:

فَاقْدَحْ زِنَادَ الكَأْسِ عَنْ لَهَبِيَّــةٍ   تُغْشِي ظَلامَ اللَّيْلِ ضَــوْءَ نَهَــارِ
مِنْ كَفِّ بَارِعَةِ الْجمَالِ بَدِيعَةٍ   تُرْبِي عَلَــى الأَوْطَارِ والأَطْــوَارِ
في لَيْلَةٍ كَسَتِ الشُّعُورَ سَوَادَهَا   وَجَلَتْ مِنَ الوجَنَاتِ ثَوْبَ شِعَارِ[٤]

ففي البيت الأول وصف للراح وكأسها، فالكأس زناد يُقْدح فإذا فيه الراح لهب، وتأتي المقابلة في الشطر الثاني بين الظلام والليل، والضوء والنهار يربط بينهما الفعل (يُغْشي) لتكتمل

---

(١) انظر: ابن رشيق، العمدة، ٢ / ١٥.

(٢) الديوان، ص ٦٦، من الطويل.

(٣) الديوان، ص ٧٦ ، ٧٧، من الكامل.

(٤) ثوب الشعار: ما يلي الجسد (القاموس المحيط، والمعجم الوجيز – شعر).

الصورة التي أبدعها خيال ابن خاتمة مؤلفة من زناد الكأس ولهب الراح الذي يغشي ظلام الليل فيتحول إلى ضوء نهار.

وبهذا يرى القارئ أن المقابلة في البيت جزء من الصورة الخيالية لا يمكن الاستغناء عنها.

وفي البيت الثاني تمتد الصورة السابقة، ففي جو لهب الخمر الذي حول ظلام الليل إلى ضوء نهار في مجلس الأنس والشراب، يصف الساقية فهي بارعة الجمال بديعة يزيد جمالها على ما يتمناه المتمني، تدور بالكأس على الشاربين.

وتأتي المقابلة في البيت الثالث لتضفي على مجلس الأنس أُنساً، وعلى الصورة بهجة وفتنة حين يقابل ابن خاتمة بين مفردات الشطر الأول: كَسَتْ، والشعور، والسواد، وبين مفردات الشطر الثاني: جَلَتْ، والوجنات، وثوب شعار.

وتفصح هذه المقابلة الأخيرة عن أن الساقية كانت ساقيات وأن المجلس كان يعج بالغانيات الفاتنات، ولا يقف الوصف في البيت الأخير عند هذا الحد، ولكن ذكر ثوب الشعار يوحي بأكثر مما يتخيله سوء الظن، فثوب الشعار: هو الملاصق للجسد من الإنسان، وهو – هنا – وصف لملابس الغانيات.

إن التشكيل البديعي بالمقابلة في شعر ابن خاتمة في مجال الغزل يأتي بديعاً، وذلك لأن الرجل من خلال تتبع شعره مفتون بالجمال، ولا يشك قارئ شعره في أنه ربما نسي نفسه في لحظات الإبداع فيأتي شعره في هذه الصور الفاتنة، ولينظر القارئ في هذا البيت(١):

في لَيْلِ طُرَّتِهَا ولَيْلِ خِضَابِهَا … بَدْرانِ مِنْ وَجْهٍ، وكأْسِ عُقَارِ

إن السحر في البيت في هذه المقابلة بين الليلين، ليل الطرة وليل الخضاب، وبين البدرين؛ الوجه، وكأس العقار!!! إنها مقابلة بين أربعة تشبيهات، منظومة ومؤلفة في عقد من الخيال الصافي، المعبر عن وجدان مفتون بالجمال، ولأن الشاعر صادق العاطفة يلحظ المتلقي ما يشعر به من انتقال شعور الشاعر إليه فيشاركه وجدانه.

وقريب من المقابلة السابقة قوله(٢):

أَرْسلَتْ لَيْلَ شَعْرِهَا مِنْ عَقْصِ … عن مُحَيَّا رَمىَ الْبُدورَ بِنَقْصِ(٣)

فَأَرَتْنَا الصَّبَاحَ في جُنْحِ لَيْلٍ … يَتَهادَى مَا بَيْنَ غُصْنٍ وَدِعْصِ(٤)

---

(١) الديوان، ص ٧٧، من الكامل.

(٢) السابق ذاته، ص ٢١٣، من الخفيف.

(٣) المحيا: الوجه (القاموس المحيط – حيي).

(٤) الدعص: قطعة مستديرة من الرمل، (القاموس المحيط – دعص).

ففي المقابلة في البيت الأول فتنة يفصح عنها ويظهرها سواد الليل والشعر الذي أرسلته فجأة من عقص، في مقابلة بياض المحيَّا والبدور التي رماها بنقص، ويأتي البيت التالي ليكمل ويتم به الحسن والبهاء حين ينطبع في القلوب خيال ابن خاتمة الذي يرى تلك الفاتنة صباحاً في جنح ليلٍ، تتهاوى ما بين قَدٍّ كالغصن ليناً واعتدالاً، وردفٍ كالدعص نعيماً وامتلاءً.

ويأتي التشكيل بالمقابلة في مجال الحكمة، فيكون معنى جافّاً – غالباً كما في قوله[1]:

عَدُوَّكَ دَارِهِ ما استطعت حتى ... يعودَ لديكَ كَالخِلِّ الشَّفِيقِ
فما في الأرضِ أَرْدَى من عَدُوٍّ ... ولا في الأرض أَجْدَى مِنْ صديقِ

فالمقابلة بين (أردى من عدو) وبين (أجدى من صديق) لا ترتقى ولا تقارن بمقابلاته في مجال الغزل.

---

(١) الديوان، ص ٧٦، من الكامل.

المبحث الثالث: التشكيل بالجناس:

يشكل الجناس مع الطباق والمقابلة أهم فنون البديع التي تقوم بدور مهم في إضفاء صبغة الجمال على أسلوب العمل الأدبي – وسواءً أكان شعراً أم نثراً – وإثرائه بالإيقاع الموسيقي الذي يجذب النفوس ويهز الوجدان.

والجناس في اللغة: مصدر جانس الشيء إذا شاكله[١]، واتحد معه في الجنس[٢]، وفي الاصطلاح: تشابه الكلمتين لفظاً لا معنىً، فإن اتفقت حروفهما نوعاً وعدداً وهيئة وترتيباً فهو الجناس التام وإلا فهو الناقص، ولكلٍّ منهما أقسام[٣]، والجناس في المؤلفات الحديثة، هو التجنيس في كتب القدماء[٤].

والتشكيل بالجناس عند ابن خاتمة لا يقل إبداعاً، ولا روعة فنية عن الطباق والمقابلة، وللجناس أثره الفني في البيت الشعري من الناحيتين المعنوية واللفظية، ومن خلالهما يزيد الجرس الموسيقي الذي يمثل أحد الأركان المهمة في بناء بيت الشعر، ومن ثم القصيدة، والجناس التام يكون إيقاعه أتم وأثره في البناء الشعري أقوى، ومن ذلك – في مجال وصف الطبيعة – قول ابن خاتمة: [٥]

والرَّوحُ أَمثَالُ الْمنَابِرِ فَوْقَهَا   خُطَبَاءُ بالإِسْحَارِ في الأَسْحارِ[٦]

الجناس التام في قوله: (بالأسحار في الأسحار) الأولى من سحر البيان والجمال، والثانية؛ جمع السَّحَر، وهو الوقت المعروف قبيل الفجر حين يبدو تغريد الطيور مؤذن بقدوم فجر يوم جديد.

ويأتي الجناس – هنا – مكملاً للصورة الشعرية في البيت، وهي مركبة من تشبيه الروح بالمنابر، واستعارة الخطباء للأطيار، أما الجناس، فيصف أصوات الطيور وتغريدها بالسحر يستولي جماله على القلوب وقت السحر بالإضافة على ما فيه من جرس موسيقي يخلب الألباب

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، جنس.

(٢) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، جنس.

(٣)بولس عواد، العقد البديع في فن البديع، ص ٤٣.

(٤) انظر: ابن رشيق، العمدة، ١٢/٢، والبديع لعبد الله بن المعتز العباسي ص ٢٥ والبديع في البديع، لأسامة بن منقذ، ص ٢٦ على سبيل المثال.

(٥) الديوان، ص ٧٦، من الكامل.

(٦) الأسحار: بفتح الهمزة: جمع السَّحَر: وهو الوقت قبيل الفجر، وأيضاً جمع السِّحْر وهو كل أمر يخفى سببه (القاموس المحيط، والمعجم الوجيز، سحر)، اما الإسحار بكسر الهمزة فلم أقف لها على معنى، ويجوز أن تكون بفتح الهمزة – أيضاً – والخطأ من النساخ.

(بالأسحار في الأسحار)، ويسمى هذا النوع من الجناس، تجنيس تام مماثل لأن الكلمتين اسمان، ومثله في مجال وصف الخمر وكأسها والساقي، قول ابن خاتمة: [١]

وَلْتَجْلُهَا بدراً على بَدْرٍ لدى ... بَدْرٍ تَفُزْ بِثَلاثَةِ أقْمَارِ
من كفِّ بَارِعَةِ الجمال بَدِيعةٍ ... تُرْبي على الأوطار والأطْوارِ

فالجناس في البيت الأول بين البدور الثلاثة، وهي الخمر والكأس والساقي، وهو تام الاتفاق الألفاظ في الحروف والحركات، وهو مماثل لاتفاقها في الاسمية.

وفي البيت التالي – وسبق ذكره – جناس ناقص مماثل بين الأوطار: جمع الوطر: وهو الحاجة والمأرب والبغية، والأطوار: جمع الطور: وهو المرة والتارة، والمعنى أن بارعة الجمال تزيد على ما يبتغيه طالب المتعة، وتتعدى حدود الفتنة والجمال.

وغالباً ما يمتزج وصف الطبيعة بالغزل في تشكيلات الجناس عند ابن خاتمة، وهي ظاهرة يسهل تفسيرها – فيما يظن الباحث – لأن شاعرنا مفتون بالجمال، والطبيعة والمرأة للجمال صنوان، ومن تشكيلات ابن خاتمة بالجناس في مجال المزج بين جمال الطبيعة والجمال الحسي للمرأة، قوله [٢]:

ودُونَكَهَا مِثْلَ شَكْلِ النُّهُودِ ... وَقَدْ ضُمِّخَتْ[٣] باحْمِرَارِ الْخُدودِ
كَرَيَّا الحبيبِ ومَرْأَى الْمُرِيبِ ... وطَعْمِ الرِّضى بَعْدَ طُولِ الصُّدُودِ

لقد أرسل ابن خاتمة هدية من التفاح إلى صديق، ومعها قطعة شعرية تصف الهدية، ويأتي في مطلعها هذا التشكيل الجناسي المفصح عن نفس الشاعر التواقة للجمال الحسي في الطبيعة وفي الأنثى معاً في (شكل النهود، واحمرار الخدود)، وفي البيت الثاني جناسان وكلاهما يشيران إلى اتجاه حسي، الأول بين (ريَّا، ومرأى) ويسمى هذا النوع من الجناس الناقص مشوشاً[٤]؛ يتنازعه نوعان من الجناس هما: المطرف[٥] لزيادة الميم في مرأى، ويسمى معلقاً[٦] لاتفاقهما في الحروف واختلافهما في الهيئة، والجناس الثاني بين (الحبيب والمريب) والتشكيلات الثلاثة يعضد بعضها بعضاً لنقل الرؤية الجمالية في صورة حسية فيها متعة وإثارة

---

(١) الديوان، ص ١٢٧، من المتقارب.

(٢) ضمخت: دهنت (المعجم الوجيز).

(٣) الرَّيَّا: الرائحة الطيبة (السابق).

(٤) انظر: العقد البديع في فن البديع، ص ٦٣.

(٥) انظر: السابق ذاته ص ٥٥.

(٦) انظر: السابق ذاته ص ٤٥.

من شكل النهود إلى احمرار الخدود، وريَّا الحبيب، ومرأى الحاقد المريب، وما أجمل طعم الرضا بعد طول الصدود، التي غطت على (مرأى المريب) الذي جاء كالقذى في وسط الجمال، وإن كان ابن خاتمة – فيما أظن – قصد من ذكره إلى احمرار الغيظ في وجهه حين جعله معادلاً لريَّا الحبيب.

وأهْدَى إليه أحد خلصائه بَهَاراً[١]، فقال ابن خاتمة[٢]:

يَا رِيَاضاً أَهْدَى لأنفي بَهَارا   وصَبَاحاً أَبْدىَ لعيني نَهارَا

فهو يجانس بين البهار، والنهار، ليبرز لنا صفتي البهار وهما: طيب الرائحة والحسن الأزهر.

أما حين يُهدَى إليه البَهَارُ من فاتنة حسناء، يقول[٣]:

أَهْلاً بِنَوْرِ بَهَـارٍ قَدْ حَبَتْـكَ بِهِ   شَقِيقَةُ الرَّوْضِ في حُسْنٍ وفي عَبَـقِ

حَكَى لَنَا طِيبَ رَيَّاها ومَبْسِمِهَـا   فَارشُفْهُ إنْ شِئْتَ أَوْ إِنْ شِئْتَ فَانْتَشِقِ

لقد جعل الحسناء وهديتها في قرن – بعد أن شبهها بالروض حسنَ مرأىً، وطيبت رائحةٍ – فشبه البهار بها، فالبهار بطيب رائحته (يحكي طيب رياها) وزهر البهار الأبيض[٤] ورائحته الزكية يحكي (مبسمها)، ويأتي الجناس مكملاً للصورة أو مثيراً للفتنة (فارشفه إن شئت، أو إن شئت فانتشق) فالجناس بين: إن شئت رشفاً، وإن شئت انتشاقاً، الأولى للثغر، والثانية لطيب الرائحة.

ولابن خاتمة قدرة على نظم مقطوعات كاملة يلتزم فيها التجنيس، وقد يلتزم مع التجنيس التصريع، ومع ذلك يبدو الأمر طبيعيّاً ومعبراً عن اتجاهه الغزلي وإن كنا نرى شيئاً من التكلف، ومن ذلك هذه المقطوعة التي يلتزم في أبياتها التصريع[٥] مع التجنيس، فيقول[٦]:

بَدْرُتِـمٍّ بِأُفْـقِ قَلْبِـي تَجلَّـى   جَلَّ في الحُسْنِ أَنْ يُنَاعَت جَلاَّ

حَـرَّمَ الْوصْـلَ والصُّـدودَ أَحَلاَّ   وضُرُوبَ الأسَى بِقَلْبِي أحَـلاَّ

كيف قُلْ لي عن الهـوى يَتَسلَّـى   مَـنْ حَشَـاهُ بِوَجْـدِهِ يَتَصلَّى؟

حُسْنُ خَلْقٍ وحُسْنُ خُلْقٍ فَمَـنْ لا   يَصْطَفِيـهِ وإنْ جَفَـاهُ ومَلاَّ

---

(١) البَهَار: نَبْتٌ طيب الريح، وكل حَسَنٍ مُنير (القاموس المحيط – بهر).

(٢) الديوان، ص ١٢٨، من الخفيف.

(٣) السابق ذاته، ص ١٢٨، من البسيط.

(٤) النَّورُ: الزهر، أو الأبيض من الزهر (القاموس المحيط – نور).

(٥) التصريع: تغيير العروض عما تستحقه لتلحق بالضرب في الوزن والروي (انظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، طبعة الحلبي – القاهرة ١٩٤٣م ص ٢٦ والعروض هي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول، والضرب: التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني.

(٦) الديوان، ص ١٣١، من الخفيف.

ولعل القارئ يلحظ التصريع والتجنيس في آخر الشطرين من كل بيت على الترتيب هكذا؛ في البيت الأول: تجلى بمعنى ظهر وجلاَّ، بمعنى عظم، وفي الثاني: أحلاً من التحليل، وأحلاً بمعنى نزل واستقر، وفي الثالث: يتسلى: بمعنى يسلو وينسى، ويتصلى: يعذب أو يُحَّرق بالنار، وفي البيت الرابع، مَنْ: اسم استفهام ولا: حرف نفي، ومَلاَّ: من الملل والسأم، وهذا الأخير المركب أحد ركنيه من كلمتين يسميه البلاغيون تجنيس التركيب[١].

وحتى هذه المقطوعات التي هي بمثابة التباري في مجال القدرة الفنية جاءت في موضوع الغزل، وهو الفن الأهم في شعر ابن خاتمة مع وصف الطبيعة، ووصف الخمر ومجالسها، وهو كثيراً ما يمزج الغزل بوصف الطبيعة، كما في أمثلة سابقة، وكما في قوله – أيضا: [٢]

وللغُصُونِ اعتناقٌ تَحْتَ ذَيْلِ صَبَا ... نَسِيمُهَا كاعْتِنَاق الَّلامِ والأَلِفِ

قَدْ سَاجَعَ الطَّيْر تَرْجيعَ القِيَانِ بها ... وسَاجَلَ القُضْبَ رَقْصُ الأعْطفُ الُّلطُفِ

وللمذانِبِ فِي أفْيائها نُطَفٌ ... كَأَنَّمَا سُبِكَتْ مِنْ ذَائبِ النُّطفِ

الأبيات في وصف روضة، ولكن القارئ يلحظ ألفاظاً غزلية (من اعتناق، وترجيع قيان، ورقص الأعطف).

أما التجنيس ففي الأبيات منه أربعة، (اعتناق واعتناق، وساجع وساجل، والأعطف واللطف)، والنطف للماء الصافي، والنطف للؤلؤ الصافي.

وفي مجال وصف الطبيعة الممزوج بالغزل – أيضاً – يقول ابن خاتمة[٣]:

فإذا الربيعُ تَبَرَّجَتْ أَنْوَارُهُ ... وَتَأَرَّجَتْ أَسْحَارُهُ وتَطَيّبَا

وَجَلاَ حُلَى الزَّهْرِ النَّضِيرِ مُدَبَّجاً[٤] ... وَمُدَمْلَجاً[٥] ومُفضَّضاً وَمُذَهَّبَا

فَتَرى انْفِتَاحَ الوَرْدِ خَدا أحْمرَا ... وتَرىَ ابتسَامَ الزَّهْرِ ثَغْراً أَشْنَبَا

في هذه الأبيات أيضاً، وهي في وصف الطبيعة الزاهية في الربيع يلفت الدارس هذه الصفات الأنثوية من التبرج والتطيب والجلوة والحُلَى، والخد، والثغر.

(١) انظر: أسامة بن منقذ، البديع في البديع، ص ٥٩.

(٢) الديوان ص ٦٣، من البسيط.

(٣) الديوان، ص ١١٩، من الكامل.

(٤) مدبجاً: منقوشاً مزيناً (القاموس المحيط – دبج).

(٥) مدملج: الأملس (القاموس المحيط – دملج).

أما التجنيس في الأبيات؛ في البيت الأول جناسان: بين تبرجت، وتأرجت، وبين أنـوارِه، وأسحاره، وفي البيت الثاني جناس بين (مدبجاً ومدملجاً)، وكلها من الجنـاس النـاقص، وكلهـا تتعاضد مع ما في الأبيات من صور بيانية لإضفاء الصفات الأنثوية على الطبيعة حتى تبدو فـي صورة أبهى وأجمل.

وهناك ظاهرة مهمة لافتة تجدر الإشارة إليها قبل نهاية هذا المبحث التشكيل بالجناس في شعر ابن خاتمة الأندلسي، وهي ظاهرة ذات صلة وثيقة بالإيقاع الموسيقي الذي يُعنى به شاعرنا وهي ظاهرة تجنيس التصريع، أو التصريع المجنس، وهي ظاهرة تتردد في شعره كثيراً، ومـن أمثلتها – إضافة لما سبق - قوله[1]:

أوْدَى بَقِلْبكَ صَرْعٌ لَيْسَ يَلتئمُ   وخَانَ صَبْرَكَ دَمْعُ لَيْسَ ينكَتِمُ

وقوله[2]:

في رَاحَتَيْكَ حَيَاةُ الروحِ والبدنِ   وفي رِضَاكَ مَجَالُ السِّرِّ والْعَلَنِ

وقوله[3]:

تَهُبُّ نُسَيْماتُ الصَّبَا من رُبا نَجَدْ   فَينَفْحْنَ عَنْ طِيب وَيعْبَقْنَ عَنْ نَدّ

وقوله[4]:

ما بين فَاترِ طَرْفهَـا وجُفُونــي   خَبَـــرٌ تَمــازَجَ جِـدُّهُ بفُتُــونِ

وأمثلة هذا اللون كثيرة في شعر شاعرنا، وبالنظر في مطالع قـصائده الطـوال لا يكـاد يخلـو تصريع من جناس.

---

(١) الديوان، ص ٩٦، من البسيط.

(٢) السابق ذاته، ص ٩٧، من البسيط.

(٣) السابق ذاته، ص ٦٥، من الطويل.

(٤) السابق ذاته، ص ٦٧، من الكامل.

المبحث الرابع: التشكيل بالتورية:

نوع آخر من فنون البديع، يذكرها علماء البلاغة بأسماء الإيهام والتوجيه والتخيير[١]، وهي نوع كبير دقيق له في النفس موقع لطيف ولكنه صعب المسالك، لا يُحْسنُ الجري في مضماره إلا من انقادت له البلاغة[٢] بزمام وهي في اللغة مصدر؛ وَرَّى الخبر إذا أخفاه وأظهر غيره[٣]، وفي الاصطلاح أن يأتي الشاعر بلفظ له معنيان ظاهران، أحدهما قريب، والآخر بعيد، فيريد به البعيد اعتماداً على قرينة خفية[٤].

وكان هذا الفن قد شاع في البيئتين الشامية والمصرية خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، وتأثر الأندلسيون بالبيئات المشرقية في اتجاههم نحو الفنون البديعية ومنها التورية خلال القرنين السابع والثامن للهجرة النبوية[٥]، وكان ابن خاتمة من هؤلاء الشعراء الذين اتجهوا نحو هذه الفنون، وخصوصاً فن التورية، وقد أفرد ابن خاتمة في ديوانه قسماً تحت عنوان: "المُلَح والفكاهات " ضمنه عدداً من المقطوعات نحا في كثير منها نحو التورية، وقد جمع أحد تلاميذه، وهو ابن زرقاله أكثر ما جاء في شعره من التورية في كتاب تحت عنوان: رائق التحلية في فائق التورية ضمنه أربعة وستين موضعاً للتورية في شعر ابن خاتمة، ما بين مقطوعة ونتفه[٦]، وقرأه عليه فأجازه.

وتدور التورية عند ابن خاتمة حول أمور يهتم لها الشاعر، ذات علاقة بالحياة والثقافة وما يتصل بهما كالتورية بأسماء الكتب والمذاهب والقضايا الفقهية، وأسماء العلماء والأدباء، وعناوين بعض الكتب، وأمور اللغة والعروض والنحو والصرف ونحو ذلك[٧].

ومن أمثلة التورية عند ابن خاتمة قوله[٨]:

مَنْ شَافعٌ لي عِنْدَ مالك مُهْجَتي[٩]	مَا لي سِوَى حُبِّي ولَيْسَ بِنا رفعِ
فَمِنَ المحَقَّقِ أنَّ مَذْهَبَ مَالِكي	لا تَسْتَقيمُ لَدَيْهِ حُجَّةُ شَافِعي

---

(١) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب، وغاية الأرب، الهلال ط٢، ١٤١١هـ ١٩٨١م، ٣٩/٢.

(٢) ا بولس عواد، العقد البديع في فن البديع، ص ٢٠٩.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، وري.

(٤) العقد البديع في فن البديع ص ٢٠٩.

(٥) انظر: ابن زرقاله، رائق التحلية في فائق التورية، ص٨، ٩.

(٦) الكتاب مطبوع بتحقيق محمد رضوان الداية، منشورات دار الحكمة، دمشق، سورية، بدون تاريخ.

(٧) رائق التحلية في فائق التورية لابن زرقاله، ص ١٣.

(٨) السابق ذاته، ص ٢٩ ، ٣٠، من الكامل.

(٩) المهجة: الدم، أو دم القلب، والروح (القاموس المحيط – مهج).

التورية في البيتين في (مالكي) و (شافعي) والمعنى القريب مالكي المذهب وشافعي المذهب، وهو غير المراد، والمراد بمالكي: المحبوب الذي ملك قلبه، وبالشافعي: الرسول الذي يرسله ليشفع له عند الحبيب.

ويوري ابن خاتمة عما أصابه من الحب بألقاب الطيور من طائر وجارح فالجارح المحبوب أو لحظه، والطائر الجريح، قلب الشاعر، إذ يقول(١):

ومُحَكَّم اللحظاتِ في مُهَجِ الْورَى ... تحْكِيمَ نَارِ هَوَاهُ بيـن جَوَانحـي

جَرَحَ الفؤادَ فَطَارَ مـنْ ولَعٍ بـهِ ... كيف الخَلَاصُ لَطَائرٍ منْ جَارِحِ

فالتورية في طائر وجارح، والمراد بالأول قلب الشاعر وبالثاني الحبيب أو لحظه.

وأكثر فن التورية عند ابن خاتمة في موضوع الغزل، وهو يكرر فكرة قسوة الحبيب وسطوته بأسلحة الحب من الدلال وسهام الألحاظ وفي المقابل يبدو الشاعر ضعيفاً ليناً راضياً سعيداً أن يكون أسيراً في أغلال الحبيب، ومن ذلك قوله(٢):

أُحَادِثُـهُ بِالْفِكـْرِ فهُو مُنَادِمـي ... عَلَى الدَّهْرِ لا أَبْغي عَلَيْهِ بَدِيلاَ

تَملَّكَ قلبي فَهـوَ رَهْنُ اعتِقَالـه ... فَمَنْ شَاءَ يُصِرْ مالكاً وعَقِيلاَ!

فقوله: مالكاً وعقيلاً، توريتان، فالمالك الحبيب، والعقيل الأسير: قلبه.

وتأتي التورية في شعر ابن خاتمة وصفاً لمحاسن الحبيب ومن ذلك قوله(٣):

ومُعَطَّرُ الأَنْفَـاسِ يَبْسِـمُ دَائمـاً ... عَنْ دُرّ ثَغْر زَانَهُ تَرْتيـبُ

مَنْ لَمْ يُشَاهِدْ مِنْهُ عِقْـدَ جَوَاهـرٍ ... لَمْ يَدْرِ ما التّنْقيحُ والتهَّذْيبُ

يصف ابن خاتمة في البيتين أنفاس الحبيب، وثغره، والأسنان التي هي دُرُّ زانه ترتيب، وهي عقد من الجواهر، ثم يُوَرِي عن جمالها بالتنقيح والتهذيب، وهما من أسماء الكتب.

ومن جميل التورية عند ابن خاتمة، زعمه أن فاتنته قتلته وهو موحد لم يشرك معها في الحب غيرها، في حين أنها أشركت في الحب معه غيره وتركت دون عقاب، إذ يقول(٤):

تَبَايَنَ فيَّ القولُ: قدْ ماتَ، لَمْ يَمُتْ ... وَظَاهِرُ حَالي في حَيَاتـي مُشْكـلُ

بِعَيْشِكَ قُلْ لي: كيْفَ أُقْتَلُ مُسْلماً(٥) ... ويُشرِكُ غَيْري في الْهَوى ثُمَّ يُتْرَكُ

---

(١) رائق التحلية في فائق التورية، ص ٣٠، من الكامل.

(٢) السابق، ص ٣٠، من الطويل.

(٣) رائق التحلية في فائق التورية، ص ٣١، من الكامل.

(٤) السابق ذاته، ٣١، ٣٢، من الطويل.

(٥) مسلماً: بمعنى موحداً، وفيه تورية عن إفرادها بالحب.

والتورية في: مسلم، والمراد أنه لم يحب غيرها، ويشرك غيري تورية عن عدم الوفـاء في الحب.

ومن التورية عند ابن خاتمة ما جاء بأسماء سور القرآن الكريم، ومجاله الغزل بالمذكر، ومن ذلك قوله(١):

وَافَى ومن أثر المداد على	خَدَّيْه مِثْلُ شِفَاهِـهِ اللُّعْسِ
قالوا: أَلَمْ تَرَ كيف صُورتُه	فَإِذَا بِهِ في صُورَةِ الشَّمْسِ!

وهو – هنا – يصف غلاماً في كتاب، وقد جاء، وعلى خديه شيء من المداد الذي يكتب به، ولكن الشاعر المفتون بهذا الغلام رأى بعين الحب أن ما بخديه لا يشينه بل فيه جمال شفاهه اللعس أما التورية ففي (صورة الشمس) وهي السورة المعروفة من سور القرآن الكريم، وليست مراد الشاعر، ولكنها تورية عن صورة الغلام التي جاءت كصورة الشمس إشراقاً وجمالاً.

ومثل هذه الكناية الكناية بسورة القمر لغلام آخر إذ يقول ابن خاتمة(٢):

وشَادنٍ بَاكَرَ الكُتَّابَ مُحْتَضِناً	للَوْحِهِ خَاطِراً في صُورةِ الْقَمرِ
سَأَلْتُه يَا حَبِيبِي مَا بِلَوْحِكَ؟ قُلْ	فَقَالَ لِي: إِنَّنِي في سُورةِ القمر!

والتورية بسورة القمر واضحة، ومثل هذا اللون من الشعر يكاد يخلو من العاطفة، ومن الصدق الوجداني، وهما روح الشعر الجيد، وهذا الشعر يشبه إلى حدٍّ ما الشعر التعليمي ومنظومات العلوم، أما الجيد منه فقليل لما فيه افتعال ظاهر في كثير من أمثلته، ويُصدِّق هذا القول ويؤيده انه شاع وانتشر حيناً من الزمن ثم اختفى، وفي بيئات معينة وخصوصاً البيئتين الشامية والمصرية وربما كان ذلك لأسباب طرأت، أما في البيئة الأندلسية فقد انتشر هذا اللون من العبث اللفظي تقليداً ومحاكاة للبيئة المشرقية(٣)، وهذا الكلام ورد على لسان ابن خلدون، إذ يصف لسان الدين بن الخطيب بأنه محب لمجاراة المشارقة فيما استحدثوه في الأدب، ويقول ابن خلدون نصّاً: "وهو – أي لسان الدين بن الخطيب – في لطافة الأغراض يتكلف أغراض المشارقة"(٤) وكان لسان الدين صديقاً لابن خاتمة وعاش في عصره الذي تفشت فيه هذه الظاهرة.

---

(١) رائق التحلية في فائق التورية، ص ٣٢ ، ٣٣، من الكامل.

(٢) السابق ذاته، ص ٣٣، من البسيط.

(٣) انظر الموضوع في: خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي.

(٤) رائق التحلية في فائق التورية، ص ١٢، عن التعريف بابن خلدون ص ١٢١.

أما ابن زرقاله؛ تلميذ ابن خاتمة، والذي جمع أكثر توريات أستاذه في كتابه "رائق التحلية في فائق التورية" فيقول عن التورية في مقدمة كتابه هذا: "وكانت التورية من محاسن الشعر، تشهد لصاحبها بجلالة القدر، وتَحُلُّ من النفوس محل النَّوْرِ من الرياض، والسحر من الحدق المراض[١] إلى آخر ما قال، وهذا الكلام يدل على اهتمام بظاهرة متفشية لوقتها، ولا يدل على حقيقة على مكانة التورية إلا حين يطلبها المقام، أما أن تكون مجالاً للتباري واللعب بالألفاظ فهذا ما لا يطلبه الفن ولا يرضاه النقد.

وعوداً على بدء، نعود إلى التشكيل بالتورية عند شاعر المرية في القرن الثامن الهجري أبي جعفر بن خاتمة الأنصاري الأندلسي الذي أكثر من التشكيل بالتورية، ومن ثَمَّ جاءت بعض تورياته ساحرة لما فيها من تصوير خيالي فيه جده وابتكار، ومن ذلك قوله[٢]:

وَلَقَدْ أَقُولُ لِصَاحِبِي وَلِحاظُهُ ... فِي ثَغْرِ مَنْ أَهْوَاهُ ذَاتُ تَحيّرِ
يا مَنْ يُقابِلُ نَظْمَهُ مَاذا دَعَا ... عَيْنَ الْخَلِيلِ إلى صِحَاحِ الجوهري

التورية بمعجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، وكتاب تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، والمراد بالأول عين صديقه الباصرة التي تحيرت ناظرة إلى جمال ثغر الحبيب، والمراد بالثاني أسنان المحبوب التي شبهها بالجواهر الصحيحة لدى الجوهري صاحب الجواهر ولما في التصوير من جدة وابتكار، ولما في المعنى والجمع بين هذين الكتابين، وبين ناظرة الخليل وصحيح الجواهر من طرافة، جاءت الصورة بديعة.

ومثل الصورة السابقة هذه الصورة لخد الحبيب، ألهبها الخجل، ولكن لما ذهب الخجل وانطفأت حمرته لم تنطفئ حمرة الياقوت في الخد، يقول ابن خاتمة[٣]:

قَابَلْتُ ياقوتَ خَدَّيْهِ فأخْجَلَهُ ... مِنّي وَقَدْ لاَحَ طَرْفٌ فِيهِ مَبْهُوتُ
فَقُلْتُ: حُمرَةُ خدٍّ أُلهِبَتْ خَجَلاً ... ثُمَّ انْطَفَا الجَمْرُ والياقوتُ ياقوتُ

التورية بالياقوتِ والمراد: خد الحبيب.

ويبدو أن كتاب العين للخليل بن أحمد كانت له شهرة في الأندلس لذا تكرر ذكره في توريات ابن خاتمة، إذ يقول[٤]:

---

(١) رائق التحلية في فائق التورية، ص ٢٩.

(٢) السابق ذاته، ص ٣٤، من الكامل.

(٣) رائق التحلية في فائق التورية، ص ٤٠، من البسيط.

(٤) الديوان، ص ٢٢٠، من مخلع البسيط.

سَفَّهَني عَاذلـــي عَلَيْـــهِ وَقَالَ لي وُدُّهُ عَليلُ
فَقُلْتُ: مُعْتَلٌّ أَوْ صَحيحٌ يوُدِعُه عَيْنَهُ الخليلُ

المعتل أو الصحيح من الأفعال، وعين الخليل: كتابة، والمراد:

المعتل أو الصحيح من الود، وعين الخليل: عين المحب وهو الشاعر يودع حبيبه عينه.

وهكذا في توظيف ابن خاتمة للتورية نراه موفقاً أحياناً لأن الإكثار من هذه المحـــسنات ممقوت، وخصوصاً إذا لم يكن خادماً للفكرة والعاطفة.

الفصل الرابع
التشكيل الموسيقي وعلاقته برؤية الشاعر

المبحث الأول: التشكيل بالأوزان الخليلية الموروثة

المبحث الثاني: التشكيل بالأوزان المستحدثة

المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي بالألفاظ والتصريع وحسن التقسيم

موسيقى الشعر العربي ومكوناتها:

الشعر لون من ألوان الموسيقى، بوزنه أولاً، وبقافيته ثانياً، وبروعة خياله، وبراعة تصويريه، وحسن انتقاء الألفاظ، وتوظيف المؤثر منها معنويّاً وإيقاعيّاً والموحي بما يمور في نفس الشاعر من العواطف والأحاسيس والانفعالات ثالثاً، وهذا العنصر الأخير هو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، ومن هنا يقول أحد الباحثين: " لا نستطيع أن نقول: إن للشعر موسيقى خاصة تميزه عن سائر ألوان الكلام، لأننا بذلك الذي نقوله كأنما نباعد بين الشعر وبين الموسيقى، إذ نجعلها شيئاً آخر (غير الشعر) يكمله أو يساهم في بنائه، أو يكون عنصراً مهمّاً أو غير مهم في وجوده، وإنما الذي يمكن أن نفهمه أو نقوله: إن الشعر لون من ألوان الموسيقى، وليس جزءً منها، ولا لبنة في بنائها، ولا هي لبنة في بنائه"[١].

وتتأكد هذه العلاقة القوية بين الشعر والموسيقى في أقوال النقاد والباحثين قديماً وحديثاً، إذْ يقول ابن رشيق عن الوزن الشعري – وهو أحد أركان الموسيقى الشعرية -: " إنه أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية"[٢].

ويؤكد الدكتور إبراهيم أنيس، أن موسيقى الشعر من أرقى أنواع الموسيقى، فيقول: وربما قال قائل: إن للنثر موسيقى، فنقول: نعم، نثر الكلام قد يشتمل على نوع من الموسيقى، نراها في صعود الصوت وهبوطه أثناء الكلام، كما قد نراها في صورة قوافٍ متعددة تنتهي بها فقرات ما يسمى بالسجع، ولكنها في الشعر من نوع أرقى، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها لأن نظامها لا يمكن الخروج عليه"[٣].

ويرى باحث آخر أن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية، فالموسيقى الشعرية هي السر الخفي الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الذي يشد المتلقي على سماع الشعر"[٤].

ويذهب الدكتور أحمد أمين إلى أبعد مما سبق حين يناقش تعريف ابن خلدون للشعر، فيقول: " وعيب هذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر مزية للشعر، وأحد أركانه، وهو إثارة

---

(١) إبراهيم علي أبو خشب، في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م، ص ١٤١.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ١٣٤/١.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٤٠١هـ/ ١٤٨١هـ ، ص ١٦ (بتصرف يسير).

(٤) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص ٦.

الشعور"[١]، وينتهي إلى أن الشعر يثير المشاعر، ويؤثر في النفس بما فيه من خصائص، أولها وأهمها، ما فيه من موسيقى[٢].

وقد اهتم النقاد والباحثون منذ بداية القرن الرابع عشر الهجري (العشرين الميلادي) ببحث مسألة أوزان الشعر وقوافيه، وبيان قيمه الموسيقية التي تنساب في حركات وسكنات منتظمة دون خلل أو نشاز.

(١) أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٤، ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م، ٦٣/١.

(٢) السابق ذاته،٦٧/١.

المبحث الأول:

التشكيل بالأوزان الخليلية في شعر ابن خاتمة:

جرت محاولات عديدة للربط بين الوزن وموضوع القصيدة من جهة وبين الوزن والحالة النفسية للشاعر من جهة أخرى، وحاول باحث معاصر إرجاع جذور هذه القضية إلى الخليل بن أحمد، واضع علم العروض وبنى الباحث كلامه على الفرضية إذ يقول: "ونعود إلى فكرة الخليل في علاقة الأوزان بالحالة النفسية فنجد أنه – أي الخليل بن أحمد – ربما توصل إلى هذه الفكرة نتيجة لعملية استقراء، وجدوا فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن، إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة، وأنهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة، يختارون الأوزان القصيرة(١)"، ولكن الباحث نفسه يستدرك على كلامه السابق فيقول: "إن عملية الاستقراء التي يمكن أن يكون الخليل قام بها كانت ناقصة(٢)"، وذلك لورود شواهد من الشعر الجاهلي تفيض حزناً وأسىً على وزن من الأوزان القصيرة(٣)، ثم يقول: إن منهج الاستقراء نفسه غير صالح لشرح مثل هذه القضية(٤).

وقد أثار الباحث في كلامه هذا قضيتين من القضايا المهمة التي ما زالت تشغل النقاد والباحثين.

القضية الأولى: هل قصد الخليل إلى الربط بين الأوزان وبين الحالة الوجدانية للشاعر؟ أو بين الوزن وموضوع القصيدة؟

القضية الثانية: هل هناك بالفعل علاقة بين موضوع القصيدة وبين الوزن؟ أو بين الوزن والحالة النفسية للشاعر؟

أما القضية الأولى فقد بنيت على أساس أن الأخفش(٥) سأل الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: "لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل(٦)"، وهكذا بقية البحور، فرأى بعض الباحثين في هذا النص "محاولة من الخليل تكاد تجعل لكل بحر خاصية ينفرد بها(٧)"، ورأى بعضهم، أن هذا القول إن صح يقطع

---

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٨٠.

(٢) السابق ذاته، ص ٨٢.

(٣) انظر: السابق ذاته، ص ٨١.

(٤) انظر: السابق ذاته، ص ٨٢.

(٥) هو الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة، المتوفى سنة ٢١٥هـ أو ٢٢٠هـ.
(انظر: بغية الوعاة للسيوطي ٥٩٠/١، ترجمة رقم ١٢٤٤).

(٦) ابن رشيق، العمدة، ١٣٦/١.

(٧) أنور عليان أبو سويلم، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول ص ٤٦١.

بأن الخليل "عندما وضع تلك المسميات كان همه الأول وضع تعريفات شكلية دون أن يربط ذلك الربط النفسي[١]، بين الشاعر وموضوعه، وبين الوزن.

وأما القضية الثانية، فأول من طرقها – فيما يبدو – أبو الحسن حازم القرطاجني[٢]، الذي قسم بحور الشعر إلى فخمة رصينة، وطائشة قليلة البهاء[٣] ثم وصف البحور الطويلة الفخمة الباهية الرصينة بقوله[٤]: "فللطويل بهاء وقوة، وللبسيط سباطة وطلاوة، وللكامل جزالة واطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة"[٥]، ثم تحدث عن نسب استعمال البحور في الشعر فوجد أن أعلاها في الاستعمال: الطويل ثم البسيط، فالوافر والكامل والخفيف وهذه البحور هي الأكثر استعمالاً – بالإضافة إلى السريع والرمل – قديماً وحديثاً[٦]، ويأتي بعدها: الرجز، والهزج، والمنسرح، والمتقارب والمتدارك، وفي المؤخرة بقية البحور وهي: المديد، والمجتث والمقتضب والمضارع[٧] وعن ارتباط الوزن بالموضوع يقول حازم القرطاجني: " فإذا قصد الشاعر الفخر، حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هَزْلِيّاً أو استخفافاً، وقصد إلى تحقير شيء، أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة[٨].

وما زالت هذه القضية – قضية العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة – مثارة وانقسم فيها الباحثون والنقاد في العصر الحديث فريقين، فريق يربط بين الشاعر ومعانيه وموضوعه وبين الوزن، وفريق يرد هذا الربط، ويبدو أن سليمان البستاني (١٨٥٦م – ١٩٢٥م) هو أول من تحمس لهذه القضية في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس[٩]، ورد كلامه الدكتور محمد غنيمي هلال، فقال: "والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع وزناً خاصّاً فكانوا يمدحون، ويفاخرون ويتغزلون في كل البحور، وتكاد المعلقات تتفق في موضوعها، وقد نظمت

---

(١) سمير بدوان قطامي، إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر، ص ٢٥٧.

(٢) هو ابو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطبي (بغية الوعاة للسيوطي، ٤٩١/١، الترجمة رقم ١٠١٨)، ولد سنة ٦٠٨هـ وتوفي سنة ٦٨٤هـ، وكان إماماً في علوم اللغة (نفح الطيب، ٥٨٤/٢).

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تونس، ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م، ص ٢٦٦.

(٤) السابق ذاته، ص ٢٨٦، ٢٦٩.

(٥) السابق ذاته.

(٦) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص ١٨٧: ٢٠٣.

(٧) السابق ذاته، والجداول في نهاية هذا الفصل.

(٨) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ص ٢٦٩.

(٩) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، معربة نظماً، دار المعرفة – بيروت بدون تاريخ – المجلد الأول، ص ٩٠: ٩٤.

من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل"[١] ودار جدل طويل في القضية لا يخـرج عـن الرأيين السابقين أو يتوسط بينهما.

أما الإحصاءات التي قام بها الدكتور إبراهيم أنيس فنتيجتها ما ذكرته في الصفحة السابقة[٢]، والإحصاءات في آخر هذا الفصل، تؤكد أن هناك بحوراً أكثر شيوعاً، وهناك بحور تأتي في مرحلة تالية لها، ومجموعة أخرى تأتي في المؤخرة، بل هناك أوزان مهملة فالمضارع والمقتضب أنكرهما الأخفش على الخليل[٣]، كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس على الرغم من أن الدكتور صابر عبد الدايم يستدرك عليه ويقول: والحقيقة غير ذلك، فإن الأخفش لم ينكر هذا البحر – يقصد المقتضب – ولكنه بعد أن يقرر أن الأخفش تكلم عن المقتضب والمضارع قال: " إنهما شعران قلا"[٤] وهذا يؤكد أن البحرين مهملان[٥] أو كالمهملين في القديم. ولكنهما استعملا في العصر العباسي[٦].

وإذا كانت الإحصاءات أثبتت تقدم بعض البحور وتأخر بعضها وتوسط مجموعة ثالثة، فيأتي الطويل في المرتبة الأولى في الشعر القديم، يليه في المرتبة الثانية: الكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف ثم بقية البحور بنسب متفاوتة، فإننا نجد في العصر الحديث تفاوتاً في شيوعها واستخدامها، فهذا البارودي مثلاً بقي سائراً على منهج القدماء في كثرة استعماله الطويل، بينما جنح شوقي وحافظ ومن جاءوا بعدهم إلى استخدام بعض البحور وتقديمها كالكامل والخفيف، ثم الوافر والبسيط، وتأخر عندهم الطويل ليأتي في المرتبة الخامسة.

وإذا كان الطويل ظل متقدماً على كل البحور حتى بداية العصر الحديث إلا أننا نراه عند ابن خاتمة قد تأخر وتقدم عليه الكامل والبسيط، وكأنه من شعراء العصر الحديث، ابتداءً من شوقي وحافظ ومن جاءوا من بعدهم الذين تأخر الطويل عند أكثرهم فقد قمت بعمل إحصاء لديوان ابن خاتمة فجاءت نتائجه كما يلي:

الكامل في المرتبة الأولى بنسبة بلغت ٢٦,٧%، ثم البسيط ٢١,٨% ثم الطويل ١٧,٥%، ثم الخفيف ٩%، فالسريع ٨,٤%، فالمتقارب ٤%، فالمنسرح ٣%، فمخلع البسيط ٢,٢%، والوافر ١,٦%، ومجزوء الكامل ١,٥%، ومجزوء الرمل ١,١%، وأخيراً المجتث ٠,٣%.

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٤٤١.

(٢) انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٨٧ – ٢٠٣.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٨٥.

(٤) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ١٤٣.

(٥) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص ٥٨.

(٦) انظر: السابق ذاته، ص ٥٨.

وهذه النتائج تدل الباحث على أن ابن خاتمة أقرب شبهاً في استخدام بحور الخليل بشعراء العصر الحديث منه بالقدماء لأمرين؛ أولهما: تأخر بحر الطويل عنده إلى المرتبة الثالثة وثانيهما: تقدم بحر الكامل عنده إلى المرتبة الأولى وبنسبة كبيرة نسبياً (٢٦,٧%)، وهذه النسبة مخالفة للقدماء ومشابهة إلى حد كبير لنسب استعمال البحور عند شوقي وحافظ، وغيرهم من شعراء العصر الحديث[1].

وبالإضافة إلى التشابه بين استخدام ابن خاتمة لبحور الشعر القديم وبين استخدام شعراء العصر الحديث لهذه الأوزان، يلفت الباحث قضية أخرى وهي التشابه بين ابن خاتمة والقدماء والمحدثين في النظم على البحور نفسها المتقدمة رتبةً عند القدماء والمحدثين وهي البحور الباهية الرصينة عند حازم القرطاجني[2]، وهي: الكامل، والبسيط، والطويل، والخفيف، والسريع، وإن كان تأخر الوافر عنده (١,٦%) فيه شيء من الغرابة، لأنه من الأوزان المتقدمة عند كثير من الشعراء.

إن ابن خاتمة في توظيفه لبحور الشعر الموروثة لم يخرج على ما كان عليه الشعراء العرب – قديماً وحديثاً – وإن كانت له مزية لا يحظى بها إلا الكبار من الشعراء، وهي أنه نظم على البحور قليلة الاستعمال وتلك مزية تدل على تمكن الشاعر من أدوات الفن، حين ينظم على وزن كالمجتث، أو المنسرح.

ويلفت الباحث – أيضاً – أن ابن خاتمة لم يطرق الأوزان التي قيل إنها لا شواهد لها في القديم وهي المقتضب والمضارع[3]، وبحر المديد، الذي يقول عنه سليمان البستاني: والمديد قل من ينظم عليه وهو ثقيل على السمع"[4]، ولم يرد له ذكر في إحصائيات نسبة شيوع الأوزان قديماً وحديثاً إلا نادراً[5].

أما تعليل ظاهرة تقدم بحر الكامل في شعر ابن خاتمة فيمكن تفسيرها بتأثره بابن خفاجة الأندلسي، الذي تأثر به ابن خاتمة وغيره من شعراء الأندلس في مجال وصف الطبيعة، وباستقراء شعر ابن خفاجة يجد الباحث أن شعره يكاد ينحصر في وزنين هما: الطويل بنسبة ٤٣,٤%، والكامل بنسبة ٣٢,٧%[6].

---

(١) انظر: الجداول آخر هذا الفصل، وموسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ١٩٦، ٢٠١ ، ٢٠٢.

(٢) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٨: ٢٦٩.

(٣) انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٥٨، ٢٦٦.

(٤) مقدمة إلياذة هوميروس، ص ٩٤.

(٥) انظر: بعض الإحصاءات في آخر هذا الفصل.

(٦) انظر: ديوان ابن خفاجة، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر.

ويكاد النقاد والباحثون يجمعون على أن الأوزان الطويلة التي غالب استعمالها قديماً وحديثاُ، من الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف والسريع والرمل، هي الأوزان المناسبة لشتى أغراض الشعر الجادة، ولكن الشاعر قد ينفعل انفعالاً فيلجأ إلى البحور القصيرة، أو المجزوءة لأنها حينئذ تكون أكثر ملاءمة لسرعة النفس وازدياد ضربات القلب(١)، وهذه الأبحر القصيرة تأتي – غالباً – في الأغراض غير الجادة، كقطع الملح والفكاهات وكذلك المقطوعات التي تعد للغناء، وهذه الأحكام تنطبق على ما بين أيدينا من شعر ابن خاتمة، فشعر المدح عنده لا يتعدى بحور البسيط، والكامل، والطويل، والغزل يزيد على ما سبق السريع والخفيف، والرمل والمنسرح بنسب قليلة، وأما الملح والفكاهات فتشمل ما سبق بالإضافة إلى المتقارب والمجزوء من الكامل والرمل والبسيط والمجتث.

وخلاصة هذا المبحث أن هناك علاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، ولكنها ليست بالعلاقة القوية، وحتى الآن لم يصل الباحثون إلى نتائج محددة فيما أعلم، وهناك أمور تحدد هذه العلاقة – فيما أظن – منها: الحالة النفسية للشاعر، والموقف الذي يواجهه، ودرجة الانفعال بالموضوع، والعاطفة، والثقافة، ومدى إطلاع الشاعر وثقافته وتأثره بالشعراء السابقين، وإحساسه بوزن معين، ومن هنا نرى تقدم بحر عند شاعر، وتأخره عند شاعر آخر ظاهرة تكاد تكون عامة، وذلك على الرغم من أن الأوزان المتقدمة لم تتغير، ولكن يتقدم الطويل ويتأخر الكامل عند بعضهم، ويتقدم الخفيف ويتأخر الطويل وهكذا.

أما شاعرنا ابن خاتمة فلم يكن إلا واحداً من شعراء العربية ولم يشذ عنهم في استعماله للبحور الخليلية، أي أنه سائر على منهج من سبقوه من الشعراء، ومنهجه أقرب إلى الشعراء المحدثين منه إلى الشعراء القدماء.

---

(١) انظر: إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ١٧٧: ١٧٨.

المبحث الثاني: التشكيل بالأوزان المستحدثة:

إن الشعر العربي الملتزم بالشطرين، المتمسك بالعروض الخليلي، لم يتجمد عند القالب الواحد الملتزم بالقافية الواحدة، بل تعددت قوالب هذا الشعر الموسيقية[١]"، وبدأت تظهر قوالب جديدة، تمثل تطوراً في موسيقى الشعر القديم، وعد الدكتور صابر عبد الدايم منها؛ النظم على البحور المجزوءة، واستحداث أوزان جديدة، ومنها: المقتضب والمضارع اللذان سجلهما الخليل، وليس لهما أصل في الشعر القديم – كما يقول أبو العلاء المعري[٢] -، ومن الأوزان المستحدثة بحر المجتث الذي استحدثه الوليد بن يزيد بن عبد الملك، وأكثر الشعراء العباسيون من النظم عليه[٣]، ومن القوالب المستحدثة في الشعر منذ العصر العباسي مقلوب البحور والأراجيز، وهي مطولات من بحر الرجز، ولكن أبياتها مصرعة مختلفة القوافي[٤] ومن الأشكال التي عدت مظاهر للتطور الموسيقي في الشعر العربي، المزدوج والمسمط، والمخمس، والموشحات[٥].

وحين ينظر الباحث في ديوان ابن خاتمة يرى فيه ما يلي من التشكيل بالأوزان المستحدثة:

أولاً: التسميط أو التخميس:

التسميط والتخميس، نوعان من أنواع الخروج على نظام الشطرين والقافية في عروض الخليل بن أحمد، وقد قيل في تعريف المسمط: هو أن يضع الشاعر لأوزانه وقوافيه نظاماً خاصّاً يراعيه في كل أقسام المقطوعة، وأظهر ما يتميز به الشعر المسمط في نظام قوافيه أن تتكرر قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الأشطر[٦]، وقيل في تعريفه: هو أن يقسم الشاعر البيت إلى أجزاء مقفاة على غير روي القافية[٧] أما التخميس فقيل فيه: هو أن يقدم الشاعر على البيت من شعر غيره ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول، فتصير خمسة أشطر ولذلك سمي تخميساً[٨]، وهذا ما ورد في شعر ابن خاتمة، ولكنه هو نفسه قدم للقصائد المخمسة عنده بقوله: " وقال يسمط[٩]" ويبدو أن هناك اضطراباً في التعريفات، فالمخمس نوع من المسمط، لأن ما

(١) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص ١٩٩.

(٢) انظر: السابق ذاته، ص ٢٠٠: ٢٠٢، وانظر: موسيقى الشعر إبراهيم أنيس، ص ١٨٥.

(٣) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص ٢٠٢.

(٤) السابق ذاته، ص ٢٠٤.

(٥) انظر: السابق ذاته، ص ٢٠٥ : ٢٠٩.

(٦) براهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٨٤.

(٧) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص ١٤١.

(٨) السابق ذاته، ص ١٤٣.

(٩) انظر: الديوان، ص ٥٠، ٥٨، ١١٤ على سبيل المثال.

ذكر من أمثلة للمسمط، جاء مرة سبعة أشطر، وأخرى ثمانية[١] وثالثة شطرين مقسمين أربعة أقسام، ورابعة أربعة أشطر الثالث والرابع منها مقسم أربعة أقسام[٢].

ويعتبر محقق الديوان الدكتور محمد رضوان الداية أن المخمس نوع من المسمط، إذ يقول: "والمسمط من الشعر؛ أشطار، لكل أربعة أو خمسة (أو أكثر) قافية مشتركة، ثم تجئ الأخيرة – أي قافية الشطر الأخير – بقافية أخرى، وهذه القافية الأخيرة تستمر مع المسمط إلى آخر القصيدة، فكأنها – أي قافية الشطر الأخير – هي قافية القصيدة، وأكثر التسميط مخمس[٣] والشاعر حين يخمس القصيدة، قد تكون القصيدة له. وقد يخمس قصيدة لغيره، فيأتي بثلاثة أشطار من شعره ويكون الرابع والخامس لصاحب القصيدة، وهذا ما فعله ابن خاتمة ومن ذلك قوله[٤]:

وقال يسمط قصيدة الشيخ الصوفي شهاب الدين أبي عبدالله بن الخيمي[٥]:

١ - مِنْكَ التَّجلّي وَمِنَّا السَّتْرُ والْحُجُبُ وكُلُّ نُعْمَى فَمِنْ عليَاكَ تُرْتَقَبُ
وأَنْتَ أَنْتَ الذَّي أبْغــي وَأَطَّلِـبُ يَا مَطْلباً لَيْسَ لي في غَيْرِهِ أَرَبُ

إليكَ آلَ التَّقَصِّي وانْتَهى الطَّلَبُ

٢ - يا حاضراً سِرُّهُ عِنْدي وفيَّ مَعــي أَغَيْرَ ذِكْرِكَ أُمْلِي أَمْ سِوَاهُ أَعي
تَاللَّهِ مَا رَاقَ عَيْني حَسْنُ مُرْتَبَــعٍ ولا طَمَحْتُ لِمَرْأى أو لِمُسْتَمِعِ

إلاَّ لِمَعْنى إِلَى عُلْيَاكَ يَنْتَسِبُ

ولعله من الواضح أن الخطاب لذات الله – عز وجل – فالقصيدة مناجاة على الطريقة الصوفية، وعلى هذه الطريقة يمضي ابن خاتمة حتى يأتي على تمام القصيدة وهي ثلاثة وثلاثون

---

(١) انظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ٢٠٦.

(٢) انظر: السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص ١٤١.

(٣) ديوان ابن خاتمة ص ٥٥ (جو النص).

(٤) السابق ذاته، ص ٥٠، والقصيدة من البسيط.

(٥) قصيدة ابن الخيمي هي الشطران الرابع والخامس، وعدتها ثلاثة وثلاثون بيتاً، والقصيدة في الوافي بالوفيات، ٥١/٤ – ٥٣ وفوات الوفيات، ٤٥٩/٢ – ٤٦١.

بيتاً، وله مسمطات أخر[١]، وهذا يدل على تمكن ابن خاتمة من ناحية الفن الشعري والقدرة الفنية على التجديد في أشكال الفن الشعري.

ثانياً: لزوم ما لا يلزم:

فنَّ آخر من فنون الرياضة الذهنية، يدل على قدرة فنية فائقة لأن الشاعر يلزم نفسه ما لا يلزمه، فيأتي بحرف يُلتزم قبل الروي، وهو ليس بلازم – كما يقول العروضيون[٢] – ومنه عند ابن خاتمة – ولم يلتزم حرفاً واحداً قبل الروي بل حرفان؛ الواو، والراء – إذ يقول[٣]:

ومُجْدِبِ الخَصْرِ غَضِّ الرِّدْفِ ناعِمِــه فَمِنْهُ لي ظَمَأٌ وَمِنْهُ لي وِرْدُ[٤]
قَدْ ظَلَّ يُطْــرِقُ لَمَّــا شِمْتُــهُ غضبــاً تَعْنُو لِعِزَّتِه الضَّرَاغِمُ الوُرْدُ[٥]
كَــأَنَّ أُنْمُلَــهُ مِــنْ فَــوْقِ وَجْنَتَـــهِ سُوسَانَةٌ قَدْ بدَا خِلاَلَهَـا وَرْدُ[٦]

ويعد من هذا القبيل مقطوعات يلتزم فيها التصريع والتجنيس كما في قوله[٧]:

ياَ مَــنْ بِأَوْصَافِــهِ الْحوَالــي رقِّيَ في الْحُــبِّ قَدْ حَوَى لِــي
أَنْــوَارُ وَجْنَاتِـــكَ الْجَوالــي جَلَبْنَ ذَا الْوَجْدَ والْجَــوى لِــي
وَفِــي لَمَــى ثَغْــرِكَ الدَّوَالِي لَــوْ عَلَّنــي بِابْنَــةِ الدَّوَالــي

ثالثاً: البراعة والقدرة على تنويع القوافي، ومجاراة ذوق العصر، وفيه دلالة على سعة ثقافة ابن خاتمة اللغوية، حين ينظم أبياتاً تنتشر بعشر قوافٍ فيقول[٨]:

١ - سَبْعٌ لِيَ الْيَوْمَ أَيَا بُغيْتي لَمْ يَبْدُ لي مَنْظَرُكَ الأَقْمَرُ

الأبدعُ – الأوْضَحُ – الأعجْبُ – الأظْرفُ – الأسْعَدُ – المشرقُ – الأوْسَمُ – الأجْملُ – الأحْسَنُ.

---

(١) انظر: ص ٥٨، ١١٤ من الديوان.
(٢) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص ١٤٠.
(٣) الديوان، ص ١٣٣، من البسيط.
(٤) الورْد: بكسر الواو، وسكون الراء: الماء الذي يورد.
(٥) الوُرْد: بضم الواو وسكون الراء: جمع الوَرْد: وهو الأسد: لونه بين الأحمر والأصفر.
(٦) الوَرْد: بفتح الواو وسكون الراء: جُنَيْبة من الفصيلة الوردية.
(٧) الديوان، ص ١٣٢، من مخلع البسيط.
(٨) الديوان، ص ١٣٣ – ١٤٣، من السريع.

٢ - أَيَظْهَرُ الْبَدرُ عَلَى بُعْدِهِ   وأَنْتَ بالقُرْبِ ولا تَظْهَرُ؟!

تطلعُ – تلمحُ – تغربُ – تسعفُ – تسعدُ – تشرقُ – تُنعمُ – تُفضلُ – تحسنُ.

رابعاً: **الإجازة**: وهي أن يأتي شاعر بشطر بيت، أو بيت تام فينظم شاعرٌ آخر في وزنه ومعناه ما يكون به تمامه[(١)]، وفيه دلالة على ذكاء الشاعر وسرعة البديهة، ومن ذلك قول ابن خاتمة، وقد سئل إجازة بيت لأحد أئمة الصوفية واسمه أبو مدين شعيب الأندلسي التلمساني إذ يقول[(٢)]:

يا مَنْ يُغيثُ الورَى مِنْ بعد ما قنطُوا   ارْحَمْ عِبَاداً أكُفُّ الفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا

فقال ابن خاتمة أربعة عشر بيتاً أولها[(٣)]:

عَوَّدْتَهُمْ بَسْطَ أَرْزَاقٍ بِلاَ سَبَبٍ   سِوَى جميلِ رجاءٍ نَحْوَهُ انبَسَطُوا

وآخرها[(٤)]:

نَحْنُ العَبِيدُ وأَنْتَ الْملْكُ لَيْسَ سِوَى   وَكُلُ شَيءٍ يُرجَّى بَعْدَ ذَا شَطَطُ

وكالإجازة، التوطئة، ومنه قول ابن خاتمة: عندما سئل توطئة بيت من قصيدة الفقيه أبو محمد عبد المهيمن الحضرمي السبتي [(٥)]:

هُمْ علموني البُكَا ما كُنْتُ أعْرِفُهُ   يَا لَيْتَهم عَلَّمُوني كَيْفَ أَبْتَسِمُ!

فقال ابن خاتمة قبله تسعة أبيات مطلعها[(٦)]:

أَودَى بِقَلْبِكَ صَدْعٌ لَيْسَ يَلْتئِمُ   وخَانَ صَبْرِكَ دَمْعٌ لَيْسَ ينكَتِمُ

وهي قصيدة غزلية رقيقة، كما إن الشاعر نظم على وزن المجتث وهو من البحور المخترعة في بداية القرن الثاني الهجري على يد الخليفة الأموي الوليد بن يزيد بن عبد الملك[(٧)]:

---

(١) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، ص ١٤٢.

(٢) ديوان ابن خاتمة، ص ٣٩، وديوان أبي مدين، ص ١٨، من البسيط.

(٣) ديوان ابن خاتمة، ص ٣٩.

(٤) السابق ذاته ، ص ٤٠.

(٥) السابق ذاته، ص ٩٦، من البسيط وانظر تاريخ ابن خلدون (ط٣)، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦.

(٦) ديوان ابن خاتمة.

(٧) انظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ٢٠٢.

يقول ابن خاتمة من المجتث[١]:

العِشْقُ همَّـــةُ نَفْــسٍ	عَنِ الرَّشَــادِ خَلِيَّــهْ
يُعْمي الْبَصيرَ ويُدْني	مِنَ الأُمُورِ الدَّنِيَّــهْ
لَمْ تَشْتَغِلْ بالتَّصَابـــي	إلاَّ النُّفُوسُ الشَّقِيَّــهْ

خامساً: الموشحات:

هي فن جديد من فنون الشعر المستحدثة، والمشهور أن الذين وضعوها هم الأندلـسيون وقد برع فيها شعراؤهم وفن الموشحات عند ابن خاتمة فن يحتاج إلى دراسة خاصة، لأن ابـن خاتمة يعد من كبار الوشاحين، فديوانه يشتمل على قسم خاص بالموشحات يضم تـسعة عـشر موشحاً.

يقول في الموشح الأول[٢]:

يا مصبـــاحْ	قَدْ أخْجَلَ الإصْباحْ	
هَلْ تلتـــاحْ	يَا بَدْرُ أَوْ تَرْتَـــاحْ	لذي وُدِّ؟
مَـــرْآكَـــا	الْبَـــــدْرُ بالسَّعْـدِ	
لَمَاكَـــــا	الخمـــرُ بالشَّهْـــدِ	
رَيَّاكَـــا	القَطْـــــرُ بالنَّـــدِّ	
لا تفاحْ	كَريقِكَ النَّفَّـــــاحْ	
الفوَّاحْ	يــُرَوِّحْ الأرْواحْ	مِنَ الوَجدِ

---

(١) الديوان، ص ١٦٥، من المجتث.

(٢) الديوان، ص ١٦٩، وهو موشح تام، ذو رأس، يبتدئ بالمطلع وفيه ستة أقفال، وخمسة أغضان، وهـــو موشح غير شعري، والخرجة عامية.

المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي بالألفاظ والتصريع وحسن التقسيم:

الموسيقى الشعرية قسمان: الأول موسيقى الوزن والقافية، وهو الموسيقى الخارجية، أما القسم الثاني وهو الأهم فهو الموسيقى الداخلية المتمثلة في اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني، ذات الجرس الملائم للموضوع، والموسيقى الداخلية هي التي تكسب النص الشعري بُعْداً تأثيريّاً، وتشد السامع والقارئ[١]، ومن مظاهرها: الإيقاع بالألفاظ والحروف ودقة النظم والمحسنات البديعية، ومنها: حسن التقسيم، والتصريع.

أولاً: الإيقاع بالألفاظ والحروف ودقة النظم:

وهذه القيم الإيقاعية بالألفاظ أهم من اختيار الوزن نفسه، ويؤكد هذه الحقيقة أنك تجد أبياتاً على وزن معين، وأبياتاً أخرى على الوزن نفسه، وتجد النغم مختلفاً تماماً، ومن ذلك قول الشاعر الجاهلي[٢] شهل بن شيبان:

مَشَيْنَا مشْيَةَ الليثِ   غدا والليثُ غَضبَانُ
بِضَربٍ فيه تَوْهِينٌ   وتَخْضيعُ وإقْرانُ
وَطَعْنٍ كَغَمِ الزِّقّ   غَدا والزِّقُّ ملآنُ

ونقول[٣]:

ألا طيرِي ألا طيري   وغَنّي يا عَصَافيرِي

عندئذ نستطيع أن نشعر بالفرق الواضح بين النغمتين، وإن كان الوزن فيهما واحداً (مفاعيلن مفاعيلن – مفاعيلن مفاعيلن)، ولا شك أن الضربات القوية القصيرة في الأبيات الأولى توحي بمعنى الحسم والقطع وتعطي للإيقاع حركة سريعة حماسية، في حين أن المثال الثاني تتضح فيه نغمة بطيئة فيها رخاوة ولين، وهي متناقضة مع الأولى على الرغم من أن الوزن واحدٌ[٤]، وهذا يؤكد أن توظيف الألفاظ بحركاتها وحروفها وما توحيه من معان، ذو أهمية كبيرة في الموسيقى الشعرية.

---

(١) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص ٢٧.
(٢) الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٧٨، من الهزج والبيت لشهل بن شيبان، انظر: ديوان الحماسة بشرح التبريزي ٦/١ ، دار القلم بيروت.
(٣) السابق ذاته، ص ٧٩ من الهزج.
(٤) السابق ذاته.

وليس معنى هذا أن الوزن لا قيمة له، ولكن معناه أن اختيار الألفاظ ذو أهمية أبلغ وأكبر، وإن شئت قل: إن الموقف يفرض على الشاعر وزناً وألفاظاً موافقين لحالته النفسية، وتلك قمة الإبداع الشعري.

ولننظر في نماذج من شعر ابن خاتمة في أغراض مختلفة لنقف على مدى إحسانه ومظاهره، أو إخفاقه – إن وجد – وأسبابه.

سئل ابن خاتمة إجازة البيت التالي(١):

مَنْ عاذري، مَنْ نَاصِري، مَنْ مُنْصِفِي هذا دَمِي سفكَتْهُ بِنْتُ الْمُنْصِفِ

فقال ابن خاتمة(٢):

بِفِرِنْدِ خَدٍّ كَالْحُسَامِ مُذَرَّبِ وَقَوام قَدٍّ كَالْقَنَاةِ مُثَقَّفِ

وسِهَامِ لَحْظٍ عَنْ قِسِيِّ حَوَاجِبٍ تَرْمِي بريشِ الهُدْبِ مِنْ طرْفٍ خَفِي

البيت المطلوب إجازته، وبيتا ابن خاتمة في بداية القصيدة التي أجاز بها البيت والتي بلغت واحداً وعشرين بيتاً من بحر الكامل.

ولكن القارئ يلاحظ اختلافاً كبيراً بين البيت المجاز وبين بيتي ابن خاتمة على الرغم من اتحاد الأبيات الثلاثة في الوزن والروي وهذا الاختلاف يدل على براعة الشاعرين، ففي البيت الأول شكوى، وكأن في إيقاع البيت أنيناً ونواحاً وظلماً فادحاً مصدره حرف النون(٣)، المتكرر مع الاستفهام وحرف المد (الألف) الذي يدل على ارتفاع نبرة الشكوى(٤)، ثم خمود النبرة الذي يوحي بالاستسلام في الشطر الثاني (هذا دمي سفكته بنت المنصف). في نبرة فيها الحزن الهادئ المستسلم.

أما بيتا ابن خاتمة فقد جاء إيقاعهما شديداً عنيفاً بهذه السكتات المفاجئة (بفرنْدِ ، خَدٍّ ، مذرَّبٍ ...) لأن ما يتبع هذه السكتات كأنه انفجار مدوٍّ(٥)، وكيف لا؟ إنه يصف آلات الحرب التي أغارت بها ابنة المنصف على الشاعر المسكين من فرند الخد المذرب، وقناة القد، وسهام اللحظ وقسي الحواجب، وريش الهدب!

---

(١) ديوان ابن خاتمة، ص ٧٨، من الكامل، والبيت لأبي عبدالله محمد بن محمد بن مشتمل الأسلمي، المعروف بالبلياني، وهو معاصر لابن خاتمة، توفي سنة ٧٦٤هـ.

(٢) السابق ذاته.

(٣) انظر: عبد الباقي طلبة، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، العدد ١٠ ص ٣٣.

(٤) انظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص ٣٠، ٣١.

(٥) انظر: السابق ذاته، ص ٣٠.

إن براعة الشاعر في اختيار الألفاظ المعبرة الموحية بإيقاعها ومعانيها هو الذي يعطي شعره هذا الجرس المتميز.

وفي مطلع آخر يقول ابن خاتمة(١):

أَشاقك سَلْعٌ أَمْ هَفَتْ بك ذكراه فَسَاعَاتُ هذا الليلِ عِنْدكَ أَشْبَاهُ!

وهَلْ ذا البريقُ الْتَاحَ مِنْ نَحوِ رامةٍ وَإلاَّ فَلِمْ بَاتَتْ جُفُونُك تَرْعَاهُ؟

نعَمْ شَاقَني سَلْعٌ وذكرى عُهُودهِ فَآهُ لأيامٍ تَقَضّتْ بِهِ آهُ!

إنه مطلع قصيدة يبدؤها باستلهام المواطن الحجازية والنجدية، ويعيش فيها لحظات بدوية، ويظهر من خلالها حنينه إلى تلك البقاع التي توحي للنفس بأطيب الذكريات، والقصيدة من بحر الطويل، ولا أظن ابن خاتمة اختار الطويل عبثاً، لأن الطويل أكثر الأوزان الشعرية ارتباطاً بالماضي العريق في شبه جزيرة العرب، في الجاهلية وعصور الإسلام الأولى، فقد كان منفرداً في المرتبة الأولى وحده(٢)، ثم يأتي بعده في المرتبة الثانية عدة بحور ولهذا السبب أظن ظنّاً أن ابن خاتمة اختاره معبراً به عن الماضي العزيز الذي يستلهم ذكرياته.

وكما أن اختيار بحر الطويل لم يأت عبثاً فيما أظن – كذلك جاء حرف الروي (الهاء) وهي من القوافي النُّفْر – كما يقول أحد الباحثين(٣) -، وهي من القوافي النادرة عند د. إبراهيم أنيس(٤).

وكأن الشاعر بركوبه قافية صعبة تتمثل في اختيار الهاء رويّاً، يريد أن يعيش جو البادية بما فيها من خشونة وقسوة، ولا شك في أن القصيدة بدوية الوجهة يتجه بها الشاعر نحو منابع الدين الصافية ومناراته الوهاجة التي تمثلها وتذكر بها تلك الأماكن البدوية.

إن الشاعر يعاني في آلام البعد وشجون الفراق، وهذا سر آخر من أسرار اختيار الهاء، وهو من الحروف المهموسة(٥)، وهي حروف فيها إيحاء بالضعف في مواجهة الخطوب، ومنها آلام البعد وحنين الذكريات بالنسبة لشاعرنا ابن خاتمة، بالإضافة إلى ما في الهاء من معاني التأوه، والآهات المعبرة عن الحزن لماضٍ بأيدينا أضعناه.

---

(١) الديوان، ص ٧٠، من الطويل.

(٢) انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٨٩.

(٣) انظر: كتاب أنور عليان أبو سويلم، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص ٤٧٠ ، ٤٧١.

(٤) انظر: كتابه، موسيقى الشعر، ص ٢٤٧.

(٥) ابراهيم الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، ص ٢٩.

وتأتي القافية مردوفة بالألف قبل الروي (الهاء) لتدل وتوحي بامتداد أحزان الشاعر التي تنتهي لا إلى فرح وسرور، ولكن إلى تأوهات حرف الروي الهاء.

ثم يأتي الشاعر بهذا التصريع الموحي بموسيقاه بين شطري المطلع بامتداد أحزان الذكرى، مع تشابه ساعات الليل، وكأنه يقول: حين تؤرقه الذكرى فلا طعم للحياة، ولا إحساس بالزمن ولا بالحياة:

أَشاقك سَلْعٌ أَمْ هَفَتْ بك ذكراه   فَسَاعَاتُ هذا الليلِ عِنْدكَ أَشْبَاهُ!

أما الألفاظ فمنها ما يذكر بتلك الأماكن؛ سَلْعٌ: وهو جبل متصل بالمدينة، ورامة: موضع في نجد[1] ومنها ما يعبر عن الماضي والذكريات والآلام؛ شاقك – هفت بك – ذكراه - ساعات الليل – جفونك ترعاه – ذكرى عهوده – آهٌ وآهُ .

ثانياً: حسن التقسيم:

لون بديعي رائع، فهو في الشعر كالسجع في النثر، ويدل على براعة الشاعر، وهو من أجمل ما يتحلى به الشعر، ويعتبره بعض الباحثين نوعاً من السجع، ويقول: " وليس هذا النوع من السجع إلا أن يضيف الشاعر إلى القافية التي تبنى عليها القصيدة قافية أخرى داخلية تكون في حشو البيت"، ومن أمثلته قول أبي تمام[2]:

تدبير معتصمٍ بالله منتقم   لله مرتقب في الله مرتغب

وأمثلة هذا اللون البديعي عند ابن خاتمة كثيرة، منها قوله في وصف النبي – صلى الله عليه وسلم[3]:

نورٌ لمقتبسٍ حِرْزٌ لمُحْتَرِسٍ   يُمْنُ لمُنْتَكِسٍ نُعْمَى لمُبْتَئِسِ

وفي قصيدة خمرية غزلية ممزوجة بوصف الطبيعة لإظهار عظمة الخالق – سبحانه وتعالى – ليصل في نهاية الرحلة إلى طيبة الطيبة مثوى النبي – صلى الله عليه وسلم – على الطريقة الصوفية، يصف وجده وهيامه بمن يحب فيقول[4]:

---

(١) انظر ياقوت الحموي، معجم البلدان (رام).

(٢) انظر ديوان أبي تمام، تحقيق راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣م ، ص ٢٠.

(٣) الديوان، ص ٣٤، من البسيط.

(٤) السابق ذاته، ص ٣٨، من البسيط.

وأُشْرِبَ الوجْدَ قَلْبي والْجَوى كَبِدِي   والسُّهْدَ جَفْني وأَنْواعَ الشُّجُونِ دَمي

وفي إحدى غزلياته يصف الحبيبة بعد أن يشبهها بُغزيِّل تحبباً وشوقاً فيقول[١]:

كالْوَرْدِ وَجْنَتُهُ، والشَّهْدِ رِيقَتُهُ   والسِّلْكِ مَبْسِمُهُ، والمِسْكُ رَيَّاهُ

وهذه النماذج وغيرها كثيرة في شعره تفصح عن قدرة فنية وتمكن من أدوات الفن الشعري، وهي كذلك تفصح عن نفس مفعمة بحب الجمال والإخلاص للفن.

ثالثاً: التصريع:

هو إلحاق العروض بالضرب في أحكامه ورويه[٢] وهو نوع من التلوين الموسيقي يحرص عليه الشعراء في مطالع القصائد، فيكون الشطر الأول من القصيدة مفصحاً عن رويها ومنه قول ابن خاتمة[٣]:

قَدْ أُرْضِيَتْ حُجُبُ الظَّلاَمْ   فَلْتُفْتَرِعْ بِكْرُ المدَامْ

فالبيت مصرع، بقافيتين، وانتهى الشطر الأول بحرف الروي وهو الميم، وقافية الشطر الأول (لام) وقافية الشطر الثاني (دام)[٤]، ولا شك في جمال التصريع وأثره في موسيقى البيت، وهو من الظواهر التي يحرص عليها الشعراء، وابن خاتمة واحد من هؤلاء الشعراء المجيدين لهذا اللون الموسيقي، ومنه قوله[٥]:

أسَرَاةَ الحيِّ لي منكم رُشَيّ   مُنْصَفُ الأرْدَافِ منجوسُ الْحُشَيّ[٦]

وظاهرة التصريع في مطالع كل مطولات ابن خاتمة، ولكن اللافت هو أن ينظم مقطوعات كاملة مصرعة، وردت في ديوانه[٧] كقوله.

بدرٌ تم بأفقِ قلبي تجلى   جَلَّ في الحُسْنِ أنْ يُناعَتَ جَلاّ

حَرَمَ الوَصْلَ والصدودَ أحَلاّ   وضُروبَ الأسى بصَدْري أحَلا

---

(١) الديوان ص ٨٠، من البسيط.

(٢) انظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية، ص ٦.

(٣) الديوان، ص ١٠٢، من مجزوء الكامل.

(٤) القافية: هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشعري.

(٥) الديوان، ص ١٠٤، من الرمل.

(٦) رشي: تصغير الرشا: وهو صغير الظباء، يشبه به المحبوب.

(٧) انظر: الديوان، ص ١٣١، ١٣٢.

وهذه الظواهر تثري العمل الشعري وتنوع موسيقاه وتفصح عن نفس الشاعر ورؤاه الهائمة بالجمال في الطبيعة وفي النفوس الصافية.

وبعد هذا العرض للتشكيل الموسيقي وأثره في شعر ابن خاتمة، فهذه بعض الجداول التي توضح نسب شيوع الأوزان الخليلية في الشعر العربي قديماً وحديثاً، اخترتها من كتاب الدكتور إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر) واتبعتها بجدول بينت فيه نسب شيوع تلك الأوزان في شعر ابن خاتمة وقد بدا من خلال المقارنة بين استخدام القدماء والمحدثين وابن خاتمة للأوزان، أن ابن خاتمة كان أقرب في استخدامه الأوزان إلى المحدثين منه إلى القدماء.

وها هي ذي الجداول التي توضح نسب شيوع الأوزان:

- أولاً: في الشعر القديم.
- ثانياً: في الشعر الحديث.
- ثالثاً: في شعر ابن خاتمة.

أولاً: نسب شيوع الأوزان الخليلية في الشعر العربي قديماً كما وردت في كتاب الدكتور إبراهيم أنيس موسيقى الشعر من ص ١٨٧ إلى ص ٢٠٣.

١- كتاب جمهرة أشعار العرب للقرشي، والمفضليات للمفضل الضبي، وقد اشتملا على ما يقرب من ٥٢٠٠ مائتين وخمسة آلاف بيت موزعة كالتالي:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	٣٤%	٦	المتقارب	٤%
٢	الكامل	١٩%	٧	الرمل	٤%
٣	البسيط	١٧%	٨	السريع	٤%
٤	الوافر	١٢%	٩	المنسرح	١%
٥	الخفيف	٤%			

٢- أجزاء الأغاني في الاثنى عشر الأولى وفيها ما يقرب من ٤٥٠٠ خمسمائة وأربعة آلاف بيت موزعة كما يلي:-

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	٣٦%	٧	المتقارب	٤%
٢	الكامل	١٢%	٨	السريع	٣%
٣	البسيط	١٢%	٩	المنسرح	٣%
٤	الوافر	١١%	١٠	الرمل	٢%
٥	الخفيف	٨%	١١	الهزج	١%
٦	الرجز	٤%	١٢	المديد	١%

٣- ديوان زهير بن أبي سلمى، جاء فيه ما يقرب من ٩٠٠٠ تسعة آلاف بيت موزعة حسب النسب التالية:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	٤٣%	٤	الوافر	١٥%
٢	البسيط	٢٣%	٥	المنسرح	٢%
٣	الكامل	١٥%	٧	المتقارب	٢%

٤- ديوان جرير بن عطية جاء فيه ما يقرب من ٥٧٠٠ خمسمائة وسبعة آلاف بيت موزعة كالتالي:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	٣١%	٤	الرجز	٢%
٢	الكامل	٢٩%	٥	المتقارب	١%
٣	البسيط	١٦%	٦	السريع	٠,٢%

٥- ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ جاء فيه قرابة ٣١٠٠ ثلاثة آلاف ومئة بيت موزعة كالتالي:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	البسيط	%٢٠	٨	الخفيف	%٤
٢	الطويل	%١٧	٩	الرجز	%٣
٣	الكامل	%١٥	١٠	المجتث	%٢
٤	الوافر	%١٣	١١	المتقارب	%١
٥	الرمل	%٩	١٢	المديد	%١
٦	المنسرح	%٨	١٣	الهزج	عدة أبيات
٧	السريع	%٧	١٤	المقتضب	عدة أبيات

٦- في ديوان البحتري ما يقرب من ١٢٠٠٠ اثني عشر ألف بيت موزعة كالتالي:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	%٣١	٩	الرمل	%٢
٢	الكامل	%٢١	١٠	مجزوء الكامل	%١
٣	الخفيف	%١٧	١١	الهزج	٣٥ بيتاً
٤	البسيط	%٩	١٢	مجزوء الخفيف	٢١ بيتاً
٥	الوافر	%٨	١٣	مجزوء الرمل	٦ أبيات
٦	المتقارب	%٤	١٤	الرجز	١١ بيتاً
٧	المنسرح	%٤	١٥	مخلع البسيط	٣٧ بيتاً
٨	السريع	%٣			

٧- في ديوان المتنبي ما يقرب من ٥٣٠٠ ثلاثمائة وخمسة آلاف بيت موزعة حسب النسب التالية:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	٢٨%	٦	المنسرح	٧%
٢	الكامل	١٩%	٧	المتقارب	٦%
٣	البسيط	١٦%	٨	الرجز	٢%
٤	الوافر	١٤%	٩	السريع	١%
٥	الخفيف	٩%			

ثانياً: نسبة شيوع الأوزان الخليلية في العصر الحديث

١- اشتمل ديوان البارودي على ما يقرب من ٣٠٠٠ ثلاثة آلاف بيت موزعة كالتالي:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الطويل	٣٩%	٦	الوافر	٤%
٢	الكامل	٢٠%	٧	المنسرح	٢%
٣	البسيط	١٥%	٨	المتقارب	١%
٤	الخفيف	٦%	٩	مخلع البسيط	١%
٥	السريع	٥%			

وقد ورد في الديوان أبيات قليلة من الرجز، والرمل، ومجزوء الكامل، ومجزوء الخفيف ومجزوء المتقارب، والهزج والمجتث.

٢- في ديوان حافظ إبراهيم ما يقرب من ٥٦٠٠ ستمائة وخمسة آلاف بيت موزعة حسب النسب التالية:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الكامل	١٨%	٦	الرمل	٧%
٢	الطويل	١٥%	٧	الوافر	٦%
٣	الخفيف	١٥%	٨	المتقارب	٥%
٤	البسيط	١٤%	٩	السريع	٤%
٥	مجزوء الكامل	١٠%	١٠	المجتث	٣%

وجاء بالديوان أبيات قليلة من المديد، ومخلع البسيط وغيرهما من البحور النادرة.

٣- في ديوان أحمد شوقي بأجزائه الأربعة ما يقرب من ١٢٠٠٠ أثنى عشر ألف بيت موزعة كما يلي:

مسلسل	البحر	النسبة	مسلسل	البحر	النسبة
١	الكامل	%٢٧	٨	المتقارب	%٥
٢	الخفيف	%١١	٩	الرجز	%٤
٣	الوافر	%٩	١٠	السريع	%٢
٤	البسيط	%٩	١١	مجزوء الرجز	%٢
٥	الرمل	%٨	١٢	الهزج	%١
٦	الطويل	%٧	١٣	المقتضب	%١
٧	مجزوء الكامل	%٦	١٤	مجزوء الرمل	%١

وورد بالديوان ٦٥ بيتاً من المجتث، و ٦٥ بيتاً من المتدارك[١].

ثالثاً: نسب شيوع الأوزان الخليلية في شعر ابن خاتمة التي وردت في الديوان وهي ما يقرب من ١١٥٨ ثمانية وخمسين ومئة وألف بيت، ما عدا ملحق الديوان، والموشحات موزعة حسب النسب التالية:

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة	مسلسل	البحر	عدد الأبيات	النسبة
١	الكامل	٣٠٩	%٢٦,٧	٨	مخلع البسيط	٢٥	%٢,٢
٢	البسيط	٢٥٢	%٢١,٨	٩	الوافر	١٨	%١,٦
٣	الطويل	٢٠٧	%١٧,٥	١٠	مجزوء الكامل	١٧	%١,٥
٤	الخفيف	١٠٤	%٩	١١	مجزوء الرمل	١٢	%١
٥	السريع	٩٧	%٨,٤	١٢	المجتث	١٢	%١
٦	المتقارب	٤٦	%٤	١٣	مجزوء الوافر	٣	%٠,٣
٧	المنسرح	٣٥	%٣				

هذه نسب استعمال البحور الخليلية في ديوان ابن خاتمة بدون ملحق الديوان، وبدون الموشحات وهي تسعة عشر موشحاً وهي من عمل الباحث.

---

(١) هذه النسب منقولة من كتاب إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ولكن تنظيم الجداول والنسب في شعر ابن خاتمة من عمل الباحث.

الفصل الخامس

دراسة تطبيقية في نماذج من شعر ابن خاتمة في أهم المجالات التي طرقها من مدح وغزل ووصف وغيرها، على أن تتضح من خلال هذه الدراسة التطبيقية أهم الجوانب الفنية التي تبرز من خلالها شخصية الشاعر ورؤيته.

إن الدارس لشعر ابن خاتمة يرى فيه روعة الإيمان الممزوجة ببراعة الإبداع، والدعوة إلى الله من خلال الدعوة إلى التدبر الواعي لكتاب الكون المفتوح، والطبيعة الفاتنة التي تدل على عظمة مبدعها – سبحانه وتعالى – وكذلك يرى القارئ في شعره رقة الغزل وعذوبته ممزوجة بالحب الإلهي على الطريقة الصوفية تارة، وتارة أخرى تأتي حلاوة الغزل وعذوبته ممزوجة بوصف جمال.

ولعل – فيما يلي – من دراسة بعض النماذج التطبيقية من شعر ابن خاتمة، يرسم للقارئ صورة أكثر وضوحاً لشعره وما يمتاز به من قيم فنية وتعبيرية.

النص الأول:

الديوان[1]

في التنبيه على مواقع النعماء وموارد الآلاء:

	الصدر	العجز
١	الأرضُ بيـــنَ مُدَبَّـــجٍ ومُحَـلَّلِ	والـــرَّوضُ بيـــنَ مُتَـوَّجٍ ومُكَلَّـلِ
٢	والزَّهــرُ بينَ مــورَّدٍ ومُـــوَرَّسٍ	والنَّشــرُ بيـــنَ مُمَسَّـكٍ ومُصَنْـدَلِ
٣	والماءُ قد صقَـل النسيـمُ فِرِنْـــدَهُ	فتوشَّحتْ منـــهُ الريـاضُ بُمنْصـلِ
٤	لويَـتْ مَذانِبــهُ علــى أدواحِهـــا	فاختلْـــنَ بيـــنَ مُنَطَّــقٍ ومُخَلْخَـلِ
٥	ما ذاك سجـعُ نسيبــهِ في ظِلّهـــا	لكنَّـــهُ وَســـواسُ هاتيـكَ الْحُلــي
٦	أهـلاً بأيّـَامِ الرَّبيـــع وطِيبِهـــا	أُنــسِ الخليـــعِ ونُزهـــةِ الْمُتَبَتِّـلِ
٧	زَمَنٌ أرَقُّ مِـنَ الـوداد شَمائـــلاً	وألذُّ مــن عصــرِ الشبــابِ الأوَّلِ
٨	تُذكــي بَلابُلَــهُ البَلابِـلَ لوْعـــةً	ولَــرُبَّ بَلبــالٍ يَهيـــجُ لِبُلبـــلِ
٩	أعْجِبْ بهِ مــن مِهْرجـانٍ قائـــمٍ	بيــنَ البَسيطـــةِ والْحَيـا الْمُتَهلِّـــلِ
١٠	حَشَدَ الرِّيــاضُ لهُ جُنــودَ جَمالِــهِ	وأتــى بحافِــل جُنْـدهِ فــي جَحْفَـلِ
١١	فالطَّيرُ تَشْدو والغَديـــرُ مُصفِّــقٌ	والقُضْبُ ترقُــص والأزاهــرُ تَنجلــي
١٢	وعَرائسُ الأشجارِ تُجلــي في حُلَى	خُضْرٍ، ولا وَجْــهَ العَروسِ إذا جُلــي!
١٣	ما إنْ تَرى عَرساً بأجْمَلَ منهُ فــي	عَيْنِ الشَّجي إن غابَ عن عَيْنِ الْخَلــي
١٤	فاعطفْ عَلى وَجْــهِ الزَّمانِ وحَيِّــهِ	وانظُر علــى حُســنِ الرَّبيــعِ الْمُقبـلِ
١٥	وأجِلْ لِحاظَــك في صِفــاحِ كتابــهِ	حتَّــى تَبَيَّـــنَ واضحــاً من مُشْكَـلِ
١٦	وإنِ اعتراك عَشــيً لنيِّــرِ نَــوْرِهِ	فاعـــدِلْ لإثمـــدِ ظِلّـــهِ فتكحَّـلِ!
١٧	مَن لم يُشاهِدْ موقعَ الْحُسنِ الْخفــي	مِن مَنْظرٍ لم يَدْرِ مــا الْحُســنُ الْجَلــي
١٨	فالْحُسنُ ما وَضُحــت شَواهدُ فَضْلِه	لِلْمُجْتَنـــي كوضوحِهـــا لِلْمُجتَلــي
١٩	ولَــرُبَّ وَرْدَةِ دَوْحَــةٍ حَيَّــتْ بِهــا	جَامــاً تَلَهَّــب نـــورُه فــي أُنْمُـــلِ
٢٠	يَندى على جَنَباتِــه قَطْــرُ النَّــدى	فاعجَــبْ له مــاءً ونــاراً قـــدْ مُلــي
٢١	قد حُجِّبَــتْ في ظلّهـــا فتبسَّمــتْ	عَنْ قَرْقَفٍ وتَنسَّمـــتْ عـــن مَنْـدَلِ
٢٢	ما فَتَّح الزَّهــرُ الجنــيُّ ثُغـــورَه	إلاَّ لِيَرْشـــفَ طِيــبَ ذاكَ السَّلْسَـــلِ
٢٣	كلاً ولا جَمَــدتْ عُيـــونُ بَهــارِهِ	إلاَّ لغيْرَتهـــا عليـــــه أو فَــلِ؟
٢٤	هذي البَلابــلُ قد سَجَعْــنَ لِشُربِــهِ	تَشْدو وتُنشـــدُ فــي (الثَّقيـــلِ الأوَّلِ)
٢٥	إيهٍ مُطَرَّبَــةَ الْخلــيِّ بَعَثْــتِ لــي	أسفَ الشَّجــيْ، رُدّي عَلــيَّ وبَدِّلــي

---

(١) الديوان، ص ٤١، من الكامل.

٢٦	ما عُذْرُها والــوردُ مَوْرد عِشْقِهــا	لَوْ لَــمْ تَغَــنَّ بحُسنـــهِ وتَغَــزَّلِ
٢٧	فالرَّوضُ قد فَتــح الحيــا في خَــدِّهِ	وَرداً سَبَــى وردَ الحيــاءِ الْمُخْجــلِ
٢٨	عَجباً وحتَّى الْحُسْنُ يعشقُ بعْضُــه	بَعْضــاً، لقَــدْ أزْرى الهــوى بالعُــذَّل
٢٩	لُطَفٌ من الإحسان أعْجَزتِ الورَى	أوْصافُهــا، سُبحــانَ مُبدِعِهــا العَلــي!

جو النص[١]:

هذه القصيدة تجري مجرى قصائد وصف الطبيعة الأندلسية بما حباها الله به مــن فتنــة وجمال، والشاعر ينظر حوله فيرى الأرض وقد ازينت بزينة الربيع. بخــضرته الفاتنــة وبريَّــا عطره وأريجه، ومياهه المتدفقة، وسجع طيوره المغردة.

ويلتفت الشاعر إلى أيام الربيع وجمالها، فيثني على زمان أشرق وجهه بهذا المهرجــان من الجمال، وقد حشدت الرياض ما لديها من فتنة وبهاء، وكيــف لا ؟! وقــد جُلِيــتْ عــرائس الأشجارِ، فهي أبهى من وجوه الفاتنات من العرائس حين تُجلى، إنه عرس من أعراس الطبيعــة لم تر العين أجمل منه.

ثم يدعو ابن خاتمة قارئه إلى الاستغراق والتدبر في قراءة كتاب حسن الربيع وجمالــه، ويحذر القارئ لكتاب الكون من العمى فالحسن واضح جلي لمن أحب أن يرى، وكأنه يريــد أن يذكر قارئه بقول الله تعالى: " **وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شــاء فليكفــر**[٢]...، وبقوله – عز وجل: "... **ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فأرجع البــصر هــل تــرى مــن فطور * ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير**"[٣].

وبعد دعوته القارئ والسامع للتدبر في كتاب الكون الناطق بالجمال وبالجلال الدال على كمال قدرة الخالق البارئ، يشير ابن خاتمة إلى بعض مظاهر الجمال، مــن وردة فــي دوحتهــا يحفها الندى فكأنها نارٌ يحفها الماء، وهذه الأزهار التي فتحت ثغورهــا لترشــف ذاك السلــسل، وعيون البهار التي أخذتها الغيرة على ما حولها من جمال، وسجع البلابل تشدو بأعذب الألحان، وكيف لا تغني وتتغزل والورد مورد عشقها، والروض كله بهجة من ماء الحيا، وورد سَبَى ورد الخجل في الخدود، عجباً، الورد سَبَى الورد! عجباً، حتى الحُسْن يعشق بعضه بعضاً !!

إن القصيدة كلها كالتوطئة للبيت الأخير، أو هي بالفعل توطئة للبيت الأخير، إذ يقول:

لُطَفٌ مِنَ الإحْسَانِ أعْجزَتِ الورَى أَوْصَافُها، سبحَانُ مُبْدِعِهَا الْعَلي !

---

(١) انظر: تعليق المحقق على القصيدة، الديوان ص ٤٣، على سبيل الاستئناس برأيه.

(٢) جزء من الآية ٢٩ من سورة الكهف.

(٣) جزء من الآية ٣ مع الآية ٤ من سورة الملك.

فهو يقرر أن كل مظاهر الحسن والجمال في الطبيعة ما هي إلا لطائف من الإحسان أعجزت أوصافها الخلق ... فهي من نعم الله التي لا تحصى على عباده – سبحانه وتعالى مبدع الكون العلي العظيم.

شرح وتحليل:

(أ) من مظاهر جمال الطبيعة في الربيع:

يقول ابن خاتمة[(١)]:

١	الأرضُ بيـــنَ مُدَبَّـــجٍ ومُحَــلَّلٍ	والـــرَّوضُ بيـــنَ مُتَـوَّجٍ ومُكَلَّـلِ[(٢)]
٢	والزَّهــرُ بينَ مــورَّدٍ ومُـــوَرَّسٍ	والنَّشــرُ بيـــنَ مُمَسَّـكٍ ومُصَنـْدَلِ[(٣)]
٣	والماءُ قد صقَـل النسيـمُ فِرَنْـــدَهُ	فتوشَّحتْ منـــهُ الريــاضُ بُمنْصـلِ[(٤)]
٤	لويَـتْ مَذانِبــهُ علــى أدواحِهـــا	فاختلْـــنَ بيـــنَ مُنَطَّـقٍ ومُخَلْخَـلِ[(٥)]
٥	ما ذاك سجــعُ نسيبــهِ في ظِلّهـــا	لكنَّـــهُ وَســـواسُ هاتيـكَ الْحُلــي[(٦)]

هذه الأبيات هي مطلع القصيدة، وأول ما يلفت القارئ في البيت الأول براعة الاستهلال والتصريع والتجنيس وجمال التصوير، وتتمثل براعة الاستهلال في أن البيت الأول مفصح عن موضوع القصيدة، وهو وصف الطبيعة، ويأتي المطلع موشى بهذا التصريع المجنس في لفظتي (محلَّلٍ) و (مكلَّلِ)، وأما جمال التصوير ففي الأرض التي صورها في صورة فتاتين؛ إحداهما

---

(١) الديوان، ص ٤١، من الكامل.

(٢) مدبج: مزين، ومحلل: لابس الحلة، ومكلل: متوج (الوجيز).

(٣) مورد: بلون الورد، ومورس: بلون الورس وهو نبات يتخذ منه صبغ (الوجيز).

(٤) الفرند: ما يلمح في صفحة السيف من أثر تموج السيف (الوجيز).

والمنصل: بضم الميم والصاد؛ السيف (القاموس المحيط).

(٥) المذانب: مفرده: مذنب، وهو مسيل الماء والجدول، والنطاق والخَلْخَال من زينة المرأة (القاموس المحيط – ذنب – نطق – خل).

(٦) السجع: ترديد الحمامة صوتها والغناء (القاموس المحيط سجع).

مزينة بأنواع الزينة، والأخرى لبست أبهى أنواع الحلل (الأرض بين مدبجٍ ومحلل)، ويأتي الروض متوَّجاً مُكلَّلاً فكأنه ملك بدا في يوم زينته.

ويعلو وقع الجرس الموسيقي في البيت الثاني بأسماء المفعولين الأربعة (مورَّد، ومورَّس، وممسك، ومُصَنْدَل) والتي أضفت جوّاً من الألوان الزاهية من حمرة الورد، وصفرة الورس والعبير الذكي من روائح المسك والصندل.

وفي البيتين معاً توحي الألفاظ بجو الحضارة والجمال، ويأتي البيت الثالث ليضيف للصورة الشعرية عنصراً من عناصر الحياة والزينة بهاتين الصورتين؛ صورة الماء الذي صقل النسيم فرنده وصورة الرياض التي اتخذت من الماء الصقيل وشاحاً، وتمتد صورة الماء إلى البيت التالي حين تلتف جداوله حول الأدواح[(١)]، فتبدو في صورة بهية، وكأنها فاتنات يختلن من الحسن في أصناف الحلي، بين منطقات ومخلخلات.

أما هذه التغاريد في ظلال تلك الرياض ليست سجع نسيب ولكنها وسواس هاتيك الحُلي.

إنها صورة شعرية متكاملة لجمال تلك الرياض من أرض تزينت ولبست ألوان الحلل، وروض كأنه ملك متوج، وألوان الأزهار وعبيرها يملأ المكان، والماء الصافي كأنه فرند سيف مصقول يجري في جداوله فتتخذ منه الرياض وشاحاً، والأشجار مناطق وخلاخيل، والطير تشدو بأعذب الألحان على أصوات حفيف الأشجار التي ترن في أذن الشاعر المفتون بالجمال كأصوات الحُلي في نحور الحسان، وسواعدهن وأرجلهن.

أما المجموعة التالية من أبيات هذه القصيدة، فهي تحية لأيام الربيع الطيبة الجميلة، وما فيها من فتنة وجمال، وفيها يقول ابن خاتمة[(٢)]:

٦	أهلاً بأيّامِ الرَّبيعِ وطِيبِها	أُنسِ الخليعِ ونُزهةِ الْمُتَبَتِّلِ
٧	زَمَنٌ أرَقُّ مِنَ الوداد شَمائلاً	وألذُّ مِن عصرِ الشبابِ الأوَّلِ
٨	تُذكي بَلابُلَهُ البَلابلَ لوْعةً	ولَرُبَّ بَلبالٍ يَهيجُ لِبُلبلِ
٩	أعْجبْ بهِ مِن مِهْرجانٍ قائمٍ	بينَ البَسيطةِ والْحَيا الْمُتَهلِّلِ
١٠	حَشَدَ الرِّياضُ لهُ جُنودَ جَمالهِ	وأتى بحافلِ جُندِهِ في جَحْفَلِ
١١	فالطَّيرُ تَشْدو والغَديرُ مُصَفِّقٌ	والقُضْبُ ترقُصُ والأزاهرُ تَنجلي
١٢	وعَرائسُ الأشجار تُجلي في حُلَّى	خُضْرٍ، ولا وَجْهَ العَروسِ إذا جُلي!
١٣	ما إنْ تَرى عَرَساً بأجْمَلَ منهُ في	عَيْنِ الشَّجيْ إن غابَ عن عَيْنِ الْخَلي

---

(١) الأدواح: جمع الدوحة، وهي الشجرة العظيمة ذات الفروع الممتدة (الوجيز).

(٢) الديوان: ص ٤٢.

١٤ فاعطفْ عَلى وَجْـهِ الزَّمانِ وحَيِّـهِ   وانظُر إلـى حُسـنِ الرَّبيـعِ الْمُقبـلِ
١٥ وأجِلْ لِحاظَـك في صِفـاحِ كتابِـهِ   حتَّـى تَبَيَّـنَ واضحـاً من مُشْكَـلِ
١٦ وإنِ اعتراك عَشـىً لِنيِّـرِ نَـوْرِهِ   فاعـدِلْ لإثمـدِ ظِلّـهِ فتكحَّـلِ!
١٧ مَن لم يُشاهِدْ موقعَ الْحُسنِ الْخفـي   من مَنْظرٍ لم يَدْرِ مـا الْحُسـنُ الْجَلـي
١٨ فالْحُسنُ ما وَضُحـت شَواهدُ فَضْلِه   للْمُجْتَنـي كوضوحِهـا للْمُجتَلـي

في أبيات المجموعة الأولى سلط ابن خاتمة أضواءه الفنية وآلات تصويره على الأرض وزينتها والرياض وأزهارها وأدواحها ومياهها وأشجارها وسجع حمائمها.

وكأن ابن خاتمة هناك ركز أضواءه وآلاته التصويرية على المكـان، وأمـا فـي هـذه المجموعة، فقد انتقل بأدواته التصويرية وأضوائه إلى الزمان، إلى أيام الربيع بدءاً مـن البيـت السادس، ولكنه سرعان ما يعود مسلطاً الأضواء على جمال الأرض مرة أخرى بداية من البيت التاسع حيث يصف ذلك المهرجان الجمالي القائم بين الأرض والمطر، وجنـود الجمـال الـذين حشدهم الروض وينتقل سريعاً ليلتقط صوراً للأطيار تشدو، والغدير يصفق والقـضب تـرقصُ، والأزاهر تنجلي، إنه عرس جماعي من أعراس الطبيعة تُجلَى فيه عرائس الأشجار في حلاهـا الخضر السندسية فيفوق جمالها وجه كل عروس إذا جُلي، إنه عرس ما رأت العين أجمل منه.

ومع بداية البيت الرابع عشر يعود بالتحية إلى وجه الزمان في الربيـع، ويـدعو إلـى الالتفات إلى حسن الربيع، والتأمل في صفحات كتابه، فإن اعتراك – أيها الإنسان – عشىً عـن هذه الأنوار، فأعد النظر وكحل العينين من إثمد ذلك الظل الظليل ثم يقرر، من لم تكن له بصيرة فالعمى ببصره أولى:

١٧- مَنْ لم يشاهد موقع الحسن الخفي   مِنْ منظرٍ لم يَدْرِ ما الحُسْنُ الْجَلي

لأن الحسن الذي تدركه البصائر لوضوح الشواهد عليه أولى بالإدراك مما تراه العيـون بلا إدراك، وإن شئت فقل: إنهما متلازمان لقد رسمت هذه المعاني أدوات ابن خاتمة التـصويرية المتنوعة في براعة فنية فائقة؛ وأول ما يلفتنا في هذه الأبيات، المقابلة في الـشطر الثـاني مـن البيت السادس بين (أنس الخليع، ونزهة المتبتل[١])، والجناس التام بين (بلابله، والبـلابل) [٢]

---

(١) الخليع: الماجن، والمتبتل: المنقطع: للعبارة (المعجم الوجيز).

(٢) الأولى جمع البلبل: الطائر المغرد، والثانية: الوساوس وشدة الهم (القاموس المحيط – بلبل).

والجناس الناقص بين (بَلْبَال، وبُلْبل)[١]، وكذلك الجناس الناقص بين (حُلَى، وجُلِي) [٢] في البيت الثاني عشر، وقبله حسن التقسيم، وذلك الإيقاع الموسيقي في البيت الحادي عشر، والطباق في البيت الخامس عشر بين (الواضح، والمُشْكَل)، وفي البيت السابع عشر بين (الحسن الخفي، والحسن الجلي)، وأخيراً الجناس بين (المجتني والمجتلي) في البيت الثامن عشر.

لقد أضفت هذه البديعيات على الأبيات حُلىً من الوشي البديعي والجرس الموسيقي المتميز، وقد ساعد بحر الكامل بانسياب موسيقاه الهادئة حين تكون التفعيلة صحيحة (متفاعلن)، وحتى يقطع الشاعر الرتابة الموسيقية يزاوج بين التفاعيل الصحيحة والتفاعيل المضمرة (متْفاعلن) [٣] التي تحول على (مُسْتَفعلن)، وهكذا تأتي تفعيلات الكامل في هذه القصيدة متنوعة بين صحيحة ومضمرة لتعطي إيقاعاً موسيقياً متنوعاً، كما أن الشاعر أعطى موسيقى القصيدة امتداداً باختيار أكمل صور هذا الوزن، وهي صورة الكامل التام صحيح العروض والضرب[٤].

الخيال في الأبيات

المراد بالخيال الصور البيانية، فهي تعبيرات مجازية لعلاقة المشابهة في التشبيه والاستعارة[٥]، أو لعلاقة غير المشابهة – كما في المجاز المرسل.

والصور البيانية من أهم أدوات التصوير لدى الشاعر التي ينفذ من خلالها إلى قلب المتلقي لأن اعتمادها على الخيال تجعل القارئ والسامع يغيب عن الواقع ليعيش مع الشاعر في عالم آخر، فحين نقرأ:

زمنٌ أرقُّ من الوداد شمائلاً وأَلَذُّ مِنْ عصر الشباب الأول

نجد الزمن له أخلاق (شمائل) وهي أرق من الوداد، وألذ من أيام الشباب – وهنا – لعب الخيال دوره، حين جعل للزمن شمائلَ، رقيقة كالوداد ولذيذة كأيام الشباب، لقد جعل خيال الشاعر من المعنويات أركاناً لصوره البيانية.

---

(١) البلبال: الوسواس والهم، والبلبل: الطائر المغرد والمعروف (القاموس المحيط).

(٢) يسمى هذا النوع: جناس التصحيف؛ إذا كانت إحدى الكلمتين معجمة والأخرى عارية من الإعجام (انظر: البديع لأسامة بن منقذ).

(٣) الإضمار: تسكين الحرف الثاني المتحرك، وهو زحاف مفرد (انظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل – العروض والقافية – ص ١٦).

(٤) صحة العروض والضرب لا تمنع إضمارها أو أحدهما، فالإضمار زحاف، ويدخل العروض والضرب ولا يكون لازماً ولا يمنع دخوله وصفهما بالصحة.

(٥) انظر: العمدة لابن رشيق، ٢٨٦/١ – ٢٨٧.

أما البيت الثامن ففيه جناسان سبق بيانهما، وفيه استعارتان مركبتان في الشطر الأول حين صور البلابل المغردة في صورة من يشعل نار الوساوس والهواجس، وصور الوساوس والهواجس في صور النار التي تذكى، وفي الشطر الثاني استعارة جعلت، البلبال يهيج لصوت البلبل، ولا شك في أن هذا التصوير يعبر عن حالة نفسية غير مستقرة، فنفس الشاعر مفعمة بالأحزان التي زادها اشتعالاً وهياجاً تغريد تلك البلابل.

وفي البيت التاسع يشبه ما حوله من جمال الطبيعة باحتفال كبير شاركت فيه الأرض وهذا المطر المنهمر الذي عبر فيه (بالحيا) لتضفي اللفظة صفة الحياة على كل شيء، ووصف الحيا بالمتهلل على سبيل الاستعارة والمتهلل الفرح السعيد، أو على سبيل الوصف الحقيقي والحيا المتهلل الذي يلمع البرق خلاله[١]، وأظن المعنى الأول، وهو تصوير المطر في صورة إنسان متهلل الوجه فرحاً بهذا المهرجان[٢] السعيد.

وفي البيت العاشر استعارة تصور الرياض في صورة ملك، ومظاهر الجمال التي أراد الشاعر أن يقول من خلال الصورة: إنها لا تُحصى جنوداً لهذا الملك وتشكل جيشاً جرّاراً.

وفي البيت الحادي عشر استعارات أربع جعلت من الطير والغدير، وفروع الأشجار، والأزهار عقلاء يشاركون في مهرجان الربيع الحافل بشتى أنواع الجمال؛ الطير تشدو، والغدير يصفق، والقُضْب ترقص، والأزاهر تتجلي.

وتلح على ابن خاتمة فكرة الجمال في الطبيعة فيكررها في صور متعددة، منها تشبيه الأشجار بعرائس تُجلى في حللها الخضر ويقيم لها عرساً في خياله ما رؤي عرسٌ أجمل منه.

ويعود في البيت الرابع عشر إلى تشخيص الزمان في فصل الربيع مائلاً عليه مُحَيِّياً، ملتمساً من قارئه إنعام النظر في حسن الربيع وفي صفحات كتابه المفتوح حتى يتبين الحق الواضح في عظيم صنع الخالق، ثم يتلطف: وإن اعتراك عشىً فلم تر النور الواضح (لنيِّر نوره)، فاكتحل من إثمد هذه الظلال الوارفة وكأنه يقول: أعد النظر وكرره عسى الله أن يكشف الغشاوة.

أما عاطفة الشاعر فمفعمة بحب الجمال هائمة به مؤمنة بأن هذه المظاهر كلها لها دلالة واحدة، هي قدرة الخالق البارئ المصور – سبحانه وتعالى.

---

(١) انظر: المعجم الوجيز – هلل.

(٢) المهرجان: فارسية، ومعناها: الاحتفال – (الوجيز).

ولذا يكرر ويردد صوراً من مظاهر الجمال في الطبيعة الأندلسية التي كان شعراء الأندلس جميعهم مفتونين بها، ومنهم ابن خاتمة الذي ما فتئ يصور الورد، والزهر، والبهار، وسجع البلابل، فيقول: [١]

١٩	ولَرُبَّ وَرْدَةِ دَوْحَةٍ حَيَّتْ بِها	جَاماً تَلهَّب نُورُه في أُنْمُلِ
٢٠	يَندى على جَنباتِه قَطْرُ النَّدى	فاعجَبْ له ماءً وناراً قَدْ مُلي
٢١	قد حُجِّبَتْ في ظلِّها فتَبسَّمتْ	عَنْ قَرْقَفٍ وتَنسَّمتْ عن مَنْدَلِ
٢٢	ما فَتَّح الزَّهرُ الجنيُّ ثُغُورَه	إلاَّ ليَرْشفَ طِيبَ ذاكَ السَّلْسَلِ
٢٣	كلاً ولا جَمَدتْ عُيُونُ بَهارِهِ	إلاَّ لغيْرتِها عليه أو فَلِ؟
٢٤	هذي البَلابِلُ قد سَجَعْنَ لِشُربِهِ	تَشْدو وتُنشِدُ في (الثَّقيلِ الأوَّلِ)
٢٥	إيهٍ مُطَرَّبَةَ الْخليِّ بَعَثْتِ لي	أسفَ الشَّجيْ، رُدّي عَليَّ وبَدِّلي
٢٦	ما عُذْرُها والوردُ مَوْرِد عِشْقِها	لَوْ لَمْ تَغَنَّ بحُسنِهِ وتَغَزَّلِ

لا يزال ابن خاتمة معنيّاً بتصوير مظاهر الجمال في الطبيعة وهو في هذه الأبيات يركز على صور جزئية دقيقة، ويتفنن في تفاصيل الصورة ليبني منها صورته الكلية، فهذه دوحة تحيي بوردة، والوردة كأنها في جام من فضة، الوردة كأنها جمرة من نار، وما حولها كأنه أنامل جميلة، وقطرات الندى على جنباتها، لقد رسم ابن خاتمة هذه الصورة بتفاصيلها ثم تعجب منها ما هذا؟ (ماء ونار) يريد الوردة وحولها قطرات الندى وتمتد الصورة ليقول: إن الوردة وقد تبسمت في ظل دوحتها عن قرقف[٢]، وتَنَسَّمَتْ عن مندل[٣]. إن تبسم الوردة في ظل دوحتها استعارة مكنية، توحي بالسعادة والبهجة، وتشبيهها بالخمر، يفصح عن الجمال اللوني، وتشبيه ما هب من نسيمها بأذكى أنواع العود رائحة، يجعل السامع يعيش في جو حالم من السعادة والرضا.

إن ابن خاتمة في تصويره البياني يحرص على إضفاء المتعة على صوره لتكون لونية في الأشجار والورد والأزهار، ذوقية في الخمر، شمِّية في الأريج وعبير الورد والأزهار.

وفي البيت الثاني والعشرين نرى استعارة مكنية (فتح الزهر ثغوره) مرشحة بقوله: (ليرشف طيب ذاك السلسل) [٤] نرى في هذه الصورة فتنة اللون الأبيض الناصع وجماله في

---

(١) الديوان، ص ٤٢.

(٢) القرقف: الخمر (القاموس المحيط – قرف).

(٣) المندل: بفتح الميم والدال بينهما نون ساكنة، أجود العود، وأطيبه رائحة (السابق – ندل).

(٤) السلسل: الماء العذب، أو البارد (السابق، سلسل).

(الزهر، والثغور) ونشعر بطعم الماء العذب البارد على الظمأ، أما ذكر الزهر – مقروناً بالثغور ففيه ما فيه من الفتنة، وفي البيت التالي الثالث والعشرين يلتقط ابن خاتمة صورة سريعة للبهار[١]، وكأنما انتحى جانباً، وقد جمدت عيونه محدقاً، فيؤكد أن البهار ما فعل هذا إلا غيرةً على هذا الجمال من عيون الناظرين، فالصورة – هنا – نفسية تشخيصية.

ويضيف إلى اللوحة أخيراً صورة البلابل تشدو بأعذب الألحان، ويتجاوب الشاعر مع البلابل يطلب منها المزيد في استعارات تشخيصية في قوله: (هذي البلابل تشدو وتنشد) وفي قوله: (إيهٍ مُطَرِّبَةَ الخليِّ .... رَدِّدِي عليَّ وبَدِّلي)، ويختم المقطع معللاً شدو البلابل بهذا الاستفهام التقريري:

ما عُذْرُها والوردُ مَوْرِدُ عِشْقِها   لَوْ لَمْ تَغَنَّ بُحُسْنِهِ وتَغَزّلِ[٢]

وقبل البيت الأخير الذي تعد القصيدة كلها توطئة له يرسم صورة للروض وقد فتح الحيا (المطر) في خده ورداً سَبَى وَرْدَ الحياء، صورة مركبة، فللروض خد، والوَرْدُ يَسْبِي وحمرة الحياء في الخد وردٌ، ويُسْبَى، أربع صور، ثلاث استعارات وتشبيه، يختم بها ابن خاتمة تصويره لجمال طبيعة تلك الرياض ثم يعجب في البيت الأخير قبل بيت الختام؛ إن الورد أو الحسن يعشق بعضه بعضاً !!

ويأتي بيت القصيد، البيت الأخير متضمناً معنى الآية الكريمة "**هذا خلق الله فأروني ماذا خلق الذين من دونه بل الظالمون في ضلال مبين**"[٣]:

٢٧ فالرَّوضُ قد فَتح الحيا في خَدِّهِ   وَرداً سَبَى وردَ الحياءِ الْمُخْجِلِ
٢٨ عَجباً وحتَّى الْحُسْنُ يعشقُ بعْضُه   بَعْضاً، لقَدْ أزْرى الهوى بالعُذَّل
٢٩ لُطَفٌ من الإحسان أعْجَزتِ الورَى   أوْصافُها، سُبحانَ مُبدِعِها العَلِي!

---

(١) البَهَار: نبت طيب الريح، وكل حَسَنٍ منير (القاموس المحيط – بهر)، وفي المعجم الوجيز: وهو العرار.

(٢) تغن وتغزل: تتغنى وتتغزل.

(٣) الآية: ١١ من سورة لقمان.

النص الثاني:

هذه القصيدة من القصائد الغزلية التي يستلهم فيها ابن خاتمة التراث على طريقة ابن خفاجة[(١)]، يقول ابن خاتمة فيها: [(٢)]

١	أحِنُّ إلى نَجْدٍ إذا ذُكِرَتْ نَجْدُ	ويَعْتادُ قَلبي مِنْ تَذكُّرِها وَجْدُ
٢	ويَعْتَلُّ جِسْمي أن يَهبَّ نَسيمُها	عَليلاً لهُ بالأَثْلِ أثْلِ الحِمَى عَهدُ
٣	وما مَقصدي نَجدُ ولا ذِكْرُ عهْدِها	ولكن لِجَري مَنْ غَدتْ دارُهُ نَجْدُ
٤	رمَتْني النَّوى قَصْداً فأصْمَتْ مَقاتلي	ولِلبَيْنِ سَهْمٌ لَيْسَ يُخطي لَهُ قَصْدُ
٥	ألا هَل لأيَّامٍ تَقَضيْنَ بالحِمَى	سَبيلٌ لِذي وَجْدٍ تَناهَى بِهِ الْجَهْدُ
٦	إذِ الدَّهرُ سَعدٌ والزَّمانُ مُساعِدٌ	فلا الصَّبُّ مصدود ولا البابُ مُنسَدُّ
٧	سَقى اللهُ أكنافَ الحِمى كُلَّ واكِفٍ	مِنَ الدَّمعِ يُرْوِيها إذا أخْلَفَ الرَّعدُ
٨	وحَيّى وُجوهَ الْحَيِّ من جانبِ الغَضا	بِكلِّ حَياً يُعدي بخصبٍ ولا يَعْدُو
٩	أأحبابَ قَلْبي، والْهَوانُ أخُو الْهَوى	وإنَّ الَّذي أُخْفي لفَوقَ الَّذي يَبْدو
١٠	خُذوا بيَدي قد ضِقْتُ ذَرعاً بِصَدِّكُمْ	وإلاَّ فإجْهازاً ومِنْ بعدِ ذا صُدُّوا!
١١	إذا أنتمُ لم تَرْحمُوا ذلَّ مَوْقِفي	فَقولوا: لِمَنْ آتي فأرْجوهُ مِنْ بَعْدُ!
١٢	صِلوا أو فَصُدُّوا أنْتُم الأَمْنُ والْمُنى	عَلى كلِّ حالٍ ليسَ لي عَنْكُمُ بُدُّ
١٣	أقولُ وعَبْراتي غَوادٍ رَوائِحٌ	لخِلَّيْنِ أقْصاني وإيَّاهُما الصَّدُّ
١٤	بِعَيْشكُما إنْ جِئتُما أجرَعَ الحِمى	قفا فابْكيا مَنْ ليسَ يُرجى لهُ رُشْدُ
١٥	فإنْ تُسألا مَن ذا الذي تَنْدُبانِه	فَقُولا: مَشوقٌ خانَهُ في الْهَوى الْجَدُّ
١٦	خَليليَّ والعُشَّاقُ في الْحُبِّ أضْرُبُ	ولكنَّني في لوْعَتي عَلَمٌ فردُّ
١٧	نَشدتُكُما اللهَ اصْدُقانيَ هَلْ لِما	بَدا لَكُما مِن حالَتي في الْهَوى نِدُّ
١٨	تَأَلَّى عليَّ الدَّهرُ نَقْضَ عَزائمي	فأصبحتُ لا حَلٌّ لَديَّ ولا عَقْدُ
١٩	أعاذِلَتي إن كان لَوميْ عَلى الْهَوى	فَليسَ لقلبي فيهِ أخذٌ ولا رَدُّ
٢٠	عَسى اللهُ أن يُحيي سُروري بِقُربهمْ	فَقدْ نالَ مِنّي فوقَ ما شاءَهُ البُعْدُ
٢١	فيصبحَ قَلبي وهو بَينَ جَوانحي	وقدْ دانتِ الدُّنيا وقَدْ ساعَدَ السَّعْدُ

---

(١) ديوان ابن خفاجة، ص ٢٩٦.

(٢) ديوان ابن خاتمة، ص ٧٤، من الطويل.

جو النص:

هذه قصيدة غزلية تقليدية يستلهم فيها ابن خاتمة التراث القديم، فهو يبدؤها بالحنين، إلى نجد، وذكر الأثل وهما في أرض جزيرة العرب مهد الآباء والأجداد، أما هو فلا علاقة له بنجد سوى ما يذكر من تاريخها، فهو يعيش هناك بعيداً في بلاد غير البلاد، وبين أهل حضارة تختلف عن حضارة نجد، ويعيش حياة غير تلك التي يحياها أهل نجد.

إن القصيدة غزلية تقليدية يحن فيها إلى الماضي في نجد وأوديتها، وما القصد نجد، ولا أثل الحمى، ولكن مقصده من يسكن نجداً، ولتكن نجد رمزاً لديار الحبيبة سواء أكان في نجد أو في المرية أو غيرهما.

ويشكو الشاعر من البين والنوى – على طريقة القدماء – ويذكر أيام السعد والوصل التي ولت، ويدعو بالسقيا لأكناف الحمى ولتكن سقياها الدموع إذا أخلف الحيا، ويبعث بتحاياه إلى وجوه القوم من جانب الغضا، ليؤكد استلهامه التراث ورمزية النص.

ثم يتوجه إلى المحبوبة مباشرة (أأحباب قلبي) يشكو ما يعانيه من هوان في سبيل الحب والهوى، وأن ما يخفيه أضعاف ما يبدي، ويتذلل خاضعاً، طالباً الرحمة والوصل من حبيب هو غاية المنى سواء أوصل أم صد، فليس له سواه غاية.

ويستلهم أيضاً طريقة القدماء في خطاب الخليلين، ويلتمس منهما أن يأتيا أجرع الحمى فيبكيا حاله، فإن سئلا فليجيبا: مشوقٌ خانه في الهوى الحظ.

خليلي: إن العشاق في الهوى أضربٌ، ولكنني فيه علمٌ فردُ، ويناشدهما: هل رأيتما مثل حالي في الهوى.

ثم يقول: لقد أقسم الدهر على نقض عزائمي فصرت لا أملك من أمري شيئاً، ويقرر للعواذل أنه في الهوى لا يستطيع أن يأخذ أو يرد، ولكن ما زال رجاؤه في الله أن يبدل أحزانه بالسرور بقرب من يحب، وعندها تكون الدنيا قد دانت له وساعده السعد.

العرض والتحليل:

عاطفة الشاعر:

عاطفة الشاعر في هذا النص عاطفة جياشة بالحب والحنين والوفاء والإخلاص لأيام وصلٍ تولت وصارت ذكريات في أعماق الماضي الذي يرجو أن يعود، وعاطفة الشاعر مشوبة بالأحزان والآلام لإعراض المحبوبة، فهو يتوسل إليها ويرجوها أن ترحم وتجود بالوصل كما يتوسل لصاحبيه أن يبلغا عنه رسالة الإخلاص للحب.

ولكن على الرغم من معاناته وأحزانه فهو وفي لحبه، ورجاؤه في الله كبيــر أن يحــي سروره بالقرب من الحبيب، وعندها سيشعر أن الدنيا قد دانت له.

الأفكار:

استطاع ابن خاتمة أن ينقل إلينا إحساسه ومشاعره بالألفاظ والتراكيب الموحية، والصور الخيالية الرائعة وموسيقى وزن الطويل الباهية القوية الرصينة، التي يزيدها بهاءً قــدرة الــشاعر الفنية على توظيف المحسنات البديعية وتكرار بعض الألفاظ من خلال مجموعــة مــن الأفكــار كالحب والحنين، وشكوى البين والفراق ممزوجة باللوعة والأسى لذكرى أيام الوصل، ولا يسعه إزاء ذلك إلا أن يستعطف الأحباب معلناً ومؤكداً إخلاصه ووفاءه. وتلح عليــه الأحــزان إلــى الشكوى والأنين، ولكنه لا ييأس ولا يقنط، ولا مجال عنده لقول عاذل وهو باق على حبه ما دام رجاؤه في الله – عز وجل – باقياً.

الألفاظ والتركيب:

يمتاز شعر ابن خاتمة بانتقاء الألفاظ، وتوظيفها في مكانها من العبارة، التي لا يجوز أن تتقدم عليه أو تتأخر عنه كما يقول عبد القاهر: " وأما نظم الكلم أنك تقتفــي فــي نظمهــا أثــر المعاني، وترتيبها على حسب تَرَتُّبِ المعاني في النفس، فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعــضه مع بعض[(١)].

وإذا كانت العاطفة المسيطرة على ابن خاتمة هي فكرة الحنين إلى ديار المحبوبة، وهــو يرمز لديار المحبوبة هنا بنجد، وقد تكررت نجد في الأبيات الثلاثة الأولى أربع مــرات ليلفــت القارئ على ارتباطه بذلك المكان ارتباطاً وثيقاً، ليعلن بعدها الغاية الأساس من ذكر نجد، وهــو ذكر الحبيبة التي غدت دارها نجد، إذ يقول[(٢)]:

١ أحــنُّ إلى نَجْــدٍ إذا ذُكِــرَتْ نَجْــدُ ... ويَعْتــادُ قَلبــي مــنْ تّذكُّرِهــا وَجْـــدُ

٢ ويَعْتَلُّ جِسْمِــي أن يَعُــبَّ نَسيمُهــا ... عَليلاً لــه بالأَثْــلِ أثْــلِ الحِمَــى عَــدُّ

٣ وما مَقصدي نَجدّ ولا ذِكْرُ عهْدِهــا ... ولكن لِجَــري مَــنْ غَــدتْ دارُهُ نَجْــدُ

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٢.

(٢) الديوان، ص ٧٤، من الطويل.

وإذا كان ابن خاتمة كرر لفظة (نجد) أربع مرات، فإن القارئ لا يشعر أنها جاءت في موضع نابية لا يطلبها السياق، بل جاء تكرارها في البيت ذا وقع موسيقي جميل، كما إن وقوعها في نهاية الشطر الأول جاء معادلاً للقافية (نجدُ، و وَجْدُ) في تصريع وجناس بديعين.

وإذا كان ابن خاتمة كرر اسم (نجد) باعتبار أن نجداً ديار المحبوبة، فتوظيفها له معنى آخر، وهو استلهام التراث الذي ينهجه ابن خاتمة في هذه القصيدة، ولذلك استعان ابن خاتمة بهذه الكلمات لإشاعة جو التراث في القصيدة، فبالإضافة إلى نجد، جاءت كلمات: الأَثْل[١]، وأَثْل الحمى[٢]، والنوى، والبين وهي من الألفاظ الشائعة في القديم، والدعاء بالسقيا لأكناف الحمى وكذلك: الغضا: وهو من شجر البادية في جزيرة العرب.

أما الألفاظ التي توحي بالحزن والألم فمنها: النوى التي جاء وقعها في عبارتها قويّاً إذ يقول: " رمتني النوى قصداً فأصمت مقاتلي"، "وللبين سهم ليس يخطي له قصد".[٣]

أما وفاؤه وإخلاصه فيتمثل في مثل قوله[٤]:

٩ أأحبابَ قَلْبي، والْهَوانُ أَخُو الْهَوى ... وإنَّ الَّذي أُخْفي لفَوقَ الَّذي يَبْدو

١٠ خُذوا بيَدي قد ضِقْتُ ذَرعاً بِصدِّكُمْ ... وإلاَّ فإجْهازاً ومِنْ بعدِ ذا صُدُّوا!

١١ إذا أَنتُمُ لم تَرْحمُوا ذلَّ مَوْقفي ... فَقولوا: لِمَنْ آتي فأرْجوهُ مِنْ بَعْدُ!

١٢ صِلوا أو فَصُدُّوا أنْتُم الأَمْنُ والْمُنى ... عَلى كُلِّ حالٍ لَيسَ لي عَنْكُمُ بُدُّ

الأسلوب والألفاظ في هذه الأبيات معبرة عن الفكرة والعاطفة ففي النداء (أأحباب قلبي) تودد، وفي استعمال الهمزة وهي للنداء القريب دلالة على قرب أحبابه من قلبه على الرغم من بعده عنه في الواقع وفي قوله: (والهوان أخو الهوى) خضوع وتذلل، (وإن الذي أخفي لفوق الذي أبدى) استعطاف، وهكذا كما أنه يوظف المحسنات البديعية لإبراز المعاني، وزيادة الجرس الموسيقي لهذا الوزن التراثي (الطويل) الذي اختاره ليناسب جو النص القديم.

أما المحسنات البديعية فمنها: الجناس بين (الهوان والهوى) والطباق بين (أخفي ويبدو)، وبين (صلوا وصدوا).

---

(١) من أشجار شبه الجزيرة العربية.

(٢) اسم المكان.

(٣) البيت الرابع.

(٤) الديوان، ص ٤٧ – ٧٥، من الطويل.

وكذلك في بقية أبيات القصيدة يرى القارئ الألفاظ مفصحة وموحية بمعانيها، فهناك مـا يذكرنا بجو البادية وعبق الماضي؛ كأجرع الحمى[١]، بل إن ابن خاتمة قد يستعير تعبيـراً يـشد القارئ إلى أجواء البادية التي وصفها القدماء وذلك حين يقول مثلاً: " قفا فابكيا من ليس يُرجـى له رُشْدُ"[٢]، فإنه يذكر القارئ بالأطلال في بادية العرب التي بكاها امرؤ القيس حين قـال: "قفـا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[٣]" كما يذكر القارئ بطريقة القدماء، والتي سـنها امـرؤ القـيس بخطاب الصاحبين، والذي تكرر في أربعة أبيات[٤] في هذه القصيدة.
وفي النهاية يشرق الأمل في نفسه حين يتعلق الرجاء بالخالق – سبحانه وتعالى، فيقول[٥]:

٢٠	عَسى اللهُ أن يُحيي سُروري بِقُربهمْ	فَقدْ نالَ مِنّـي فـوقَ ما شـاءَهُ البُعْـدُ
٢١	فيصبحَ قَلبي وهو بَيـنَ جَوانِحـي	وقدْ دانتِ الدُّنيا وقَدْ ساعَـد السَّعْـدُ

التصوير والخيال:

التصوير والخيال من أهم مقومات العمل الأدبي عموماً والفن الشعري بوجه خاص، لأن المفلق من الشعراء هو الذي يستطيع من خلال خياله أداء معانيه بلغة شاعرة قوامهـا التـصوير الفني الذي يلبس المعاني حُللاً من البهاء والجمال لغرض التأثير في المتلقين فيشاركونه مشاعره ووجدانه، وهذا يعني أن الشعر تشكيل لغوي خاص، يقوم فيه الخيال بدور مهـم فهـو وسـيلة الشاعر للتصوير[٦].

والتصوير في النص الأدبي يأتي خادماً للعاطفة وموحياً بالفكرة والمعنـى، ففـي قـول الشاعر[٧]:

أحنُّ إلى نجدٍ إذا ذكرت نجدُ ويعتاد قلبي من تذكرها وجدُ

أراد أن يعبر في الشطر الثاني عما يعتريه لذكرى موطن الحبيبـة فعبـر عنـه بهـذه الاستعارة (ويعتاد قلبي) ليوحي بمدى معاناته ولقسوة النوى والبين يصورهما تصويـراً بارعاً

---

(١) البيت الرابع عشر من النص.
(٢) البيت الرابع عشر،
(٣) انظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة، ١١١/١ وديوانه ص ٨.
(٤) اقرأ الأبيات: ١٤ ، ١٥، ١٦، ١٧.
(٥) الديوان، ص ٧٥.
(٦) انظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م، ص ٣٧.
(٧) الديوان ص ٧٤.

يفصح عن مدى القسوة، فيقول[١]:

رمتني النوى قصداً فأصْمَتْ مقاتلي   وللبين سَهْمُ ليس يخطي له قصد

لقد صور النوى برام رمى فأصمى، ويقال: أصْمى الصيد رماه فقتله في مكانه، والنوى رمته فأصابت منه مقتلاً بلا رحمة والبين شقيق النوى سهمه لا يخطئ قصده.

أما قوله: "وحيي وجوه الحي[٢]" ففيه مجاز مرسل علاقته الجزئية، فهو يريد أهل الحي وعبر عنهم بالوجوه فهي محل التكريم.

وجرت العادة في عرف العرب أن يعبروا عن الذات بالوجه قال ربنا تبارك وتعالى: " **ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام**[٣]".

لقد أذله الهوى فجعلهما أخوين في تعبير استعاري مؤثر إذ يقول: "والهوان أخو الهوى[٤]"، إنه يرجو ويتوسل ولا مجيب ولا مسعف إلا الدموع؛ " فهي غوادٍ روائح[٥]" كناية عن ملازمة الدموع له، فلا يغدو ولا يروح إليه إلا العبرات، وهي استعارة فيها إضفاء صفة الأحياء على الدموع، وكذلك في قوله:

" تألَّى عليَّ الدهر نقض عزائمي[٦]" استعارة مكنية تشخيصية وإن كانت مفردة الدهر توحي – دائماً – بالمصائب والمحن، كما يقول ابن خاتمة نفسه[٧]:

هو الدهرُ لا يبقي على لائذٍ به   فمن شاء عيشاً فليصطبر لنوائبهْ

وأما القسم (تألَّى عليَّ الدهر) فيوحي بإحساس عميق في نفس الشاعر بأن الدهر يناصبه العداء، وكان الدهر يصر إصراراً على تعسه ونكسه.

والاستعارة التي تصور قلبه في صورة من لا يأخذ ولا يرد إذ يقول[٨]:

أعاذِلتي إنْ كانَ لَوْمِي عَلَى الْهَوى   فَليسَ لِقَلْبي فيهِ أخذٌ ولا رَدُّ

الاستعارة – هنا – توحي بأنه لا يملك من أمر نفسه شيئاً وأن هذا الحب قدره، ولم يبق له إلا هذا الرجاء الجميل في البيتين الأخيرين[٩]، حيث يشع الأمل من خلال جملة الرجاء

---

(١) الديوان، ص ٧٤.

(٢) البيت الثامن.

(٣) الآية ٢٧ من سورة الرحمن.

(٤) البيت التاسع،

(٥) البيت الثالث عشر.

(٦) البيت الثامن عشر، وتألَّى: اقسم.

(٧) الديوان ص ١٥٧ من الطويل.

(٨) البيت التاسع عشر.

(٩) البيتان العشرون والحادي والعشرون.

(عسى الله أن يحيي سروري بقربهم)، ويزداد بريق الأمــل فــي هــذه الاســتعارات الــثلاث (فيصيح قلبي وهو بين جوانحي)، (وقد دانت الدنيا)، (وقد ساعد السعد).

وبعد هذه الرحلة مع ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي – رحمه الله – يرى القــارئ فيــه شاعراً من شعراء الطبيعة، والغزل، ووصف الخمر، وأيضاً شاعراً حكيماً قريباً مــن الــصوفية والتصوف في عصره، وهو شاعر مُجيد تعبيراً وتصويراً، يجنح كثيراً إلــى اســتلهام التــراث القديم، وهو في هذا المسلك سائر على نهج ابن خفاجة المتوفي سنة ٥٣٣هـــ. كما ســار علــى منهجه في وصف الطبيعة.

الخاتمة

وبعد ...

أود أن أشير باختصار إلى جملة من النتائج التي توصلت إليها في دراستي هـذه ولعـل من أهمها وأبرزها:

أولاً: أن ابن خاتمة الأنصار الأندلسي شاعر المرية في القرن الثامن الهجري لم يكـن شـاعراً فحسب بل كان ذا مكانة علمية ودينية رفيعة.

ثانياً: كتب ابن خاتمة ديوانه بخط يده سنة (٨٣٧هـ) والذي قام بجمعه وتحقيقه الدكتور محمـد رضوان الداية وقسمه الشاعر إلى خمسة أقسام:

الأول: في المدح والثناء.

الثاني: في النسيب والغزل.

الثالث: في الملح والفكاهات.

الرابع: في الوصايا والحكم.

الخامس: سماه نبذة في الموشحات.

ثالثاً: بعد دراسة ألفاظ ابن خاتمة بين القديم والجديد كان للقديم نصيبٌ يجنح إليه شاعرنا كثيـراً، وقديم ابن خاتمة ليس قديماً خالصاً حيث تتوارى خلفه شخصية الرجل وعصره ولكنه كان يتخـذ من الألفاظ القديمة وسيلة يتكئ عليها ليعبر عن نفسه وحنينه وأشواقه.

أما بالنسبة للجديد فكان ابن خاتمة يعمل فكره في خصائص الأشياء ليخرج مـن خـلال ذلك بالجديد الطريف ومن توظيف ابن خاتمة للجديد نلتمس حرصـه علـى إبـراز المحاسـن والمفاتن في مجال الغزل ووصف الطبيعة. كما أنه غالباً ما تأتي الألفاظ متعانقة يؤازر بعـضها بعضاً لتحقيق ما يريد الشاعر إبرازه من رؤى.

رابعاً: يظهر التكرار واضحاً في شعر ابن خاتمة والكلمات المكررة تدور حول ثلاثـة محـاور وهي: الغزل والخمر والأماكن النجدية والحجازية.

خامساً: إن ابن خاتمة في مجال التشبيه يجاري الكبار من الشعراء كامرئ القيس وبـشار وابـن المعتز وابن خفاجة وغيرهم، ويأتي شعره في هذا المجال مطابقاً لقواعد النقد الحديث فتـشبيهاته لم تأت ألواناً مجردة بل تتأكد لدى الباحث براعة ابن خاتمة في ميدان تشكيل رؤاه بالتشبيه.

كما نجد في تشبيهات ابن خاتمة براعة واقتداراً في نقل معاناته النفسية إلى صور معبرة أصدق تعبير، وإن خيال ابن خاتمة في مجال التشبيه بأنواعه المختلفة يفصح عن رؤيته للجمـال الحقيقي الذي لا زيف فيه.

سادساً: جاءت استعاراته تصويراً بارعاً لصدق عاطفته في خيال خصب، وإيقاع قادر على تصوير الانطباع الذاتي المتوافق مع المشاعر والوجدان. وكذلك الكناية في شعر ابن خاتمة تأتي متعاضدة مع عناصر البيان الأخرى من التشبيه والاستعارة. لأنها تتناغم في شبكة علاقات مع السياق الاستعاري والتشبيهي في مشهد تصويري واحد فهي تأخذ المعنى الكنائي من الاستعارة المكنية.

سابعاً: جاء توظيف ابن خاتمة للطباق في شعره توظيفاً غير متكلف يأتي عفو الخاطر، فهو كثيراً ما يوظف الطباق في أساليبه وصوره الشعرية في مجال الغزل والهجر والفراق لإبراز معاناته وشقائه في صور فنية رائعة.

وتتضح المقابلة عند ابن خاتمة في مجال الوصف الحسي لمظاهر الجمال كما إنه يوظفها ببراعة حيث يمزج الغزل بوصف الطبيعة وذلك لأن الرجل من خلال تتبع شعره نجده مفتوناً بالجمال في أنواعه وصوره.

ثامناً: التشكيل بالجناس عند ابن خاتمة لا يقل إبداعاً ولا روعة فنية عن الطباق والمقابلة، وللجناس أثره الفني في البيت الشعري من الناحيتين المعنوية واللفظية، ولابن خاتمة قدرة على نظم مقطوعات كاملة يلتزم فيها التجنيس وقد يلتزم مع التجنيس التصريع ومع ذلك لا يبدو في مقطوعاته تكلفاً بل يبدو الأمر طبيعياً، وبالنظر في مطالع قصائد شاعرنا الطوال لا يكاد يخلو تصريع من جناس.

تاسعاً: تدور التورية عند ابن خاتمة حول أمور يهتم بها الشاعر، وهي ذات علاقة بالحياة والثقافة وما يتصل بهما، وعناوين بعض الكتب، وقضايا اللغة والعروض، والنحو والصرف، ونحو ذلك.

عاشراً: إن ابن خاتمة في توظيفه لبحور الشعر الموروثة لم يخرج على ما كان عليه الشعراء العرب – قديماً وحديثاً – وإن كانت له مزية لا يحظى بها إلا الكبار من الشعراء وهي إنه نظم في بحور قليلة الاستعمال كالمجتث والمنسرح. كما إن شاعرنا ابن خاتمة لم يكن إلا واحداً من شعراء العربية ولم يشذ عنهم في استعماله للبحور الخليلية.

أما التشكيل بالأوزان المستحدثة فقد وجد الباحث في ديوان ابن خاتمة التسميط والتخميس، ولزوم ما لا يلزم، والإجازة، والموشحات.

أحد عشر: عند ذكر التشكيل الإيقاعي بالألفاظ إلى جانب التصريع وحسن التقسيم نجـد أن ابـن خاتمة قد نوع في استخدامها وهذا يشي بتمكن الشاعر من أدواته الفنية وقدرته على توظيفها في إبداعه الشعرية، مما يكشف عن نفس مفعمة بحب الجمال والإخلاص للفن.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

سعد العنزي

المصادر والمراجع

- (الأعشى الكبير)، ميمون بن قيس، (١٩٦٠م)، **ديوانه**، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، الإسكندرية.
- ابن الأبار، أبو عبدالله محمد بن عبدالله، (١٩٦٣م)، **الحلة السيراء**، حققه وعلق حواشيه حسين مؤنس، (ط١)، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة.
- ابن الأثير، ضياء الدين، (١٩٨٣م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (ط٢)، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض.
- ابن الأحمر، الأمير أبو الوليد إسماعيل بن يوسف، (١٩٦٧م)، **نثير فرائد الجومان في نظم فحول الزمان**، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، (ط١)، دار الثقافة، بيروت، (مصدر).
- أدي شير، السيد، (١٩٨٠م)، **معجم الألفاظ الفارسية المعربة**، (ط١٢) مكتبة لبنان، بيروت.
- أرسطو، (١٩٩٠م)، **فن الشعر**، ترجمة إبراهيم حمادة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري.
- الأزدي، الحميدي أبي عبدالله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبدالله، (١٩٦٦م)، **جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس**، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، مصر.
- عز الدين، إسماعيل، (١٩٦٢)، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
- أحمد، أمين، (١٩٧٢م)، **النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- إبراهيم، أنيس، (١٩٨١م)، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- إيراني، زبان شانسي، (١٩٧٨م)، **المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة**، ترجمة وتحقيق صلاح الدين المنجد، (ط١)، أشارات للنشر، بيروت.
- الباشا، عبد الرحمن رأفت، (١٩٧٤م)، **شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري**، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- بدوي، محمد مصطفى، (١٩١٩م)، **كولردج**، دار المعارف، مجموعة نوابغ الفكر الغربي، مصر.
- ابن برد، بشار، (١٩٧٦م)، **ديوانه**، جمعه وشرحه وعلق عليه الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر.
- البستاني، سليمان، (١٠٠٤م)، **إلياذة هوميروس معربة نظماً**، مطبعة الهلال، القاهرة.

- البوصيري، عبد العال الحمامصي، (١٩٧٨م)، **المادح الأعظم للرسول**، دار المعـــارف، مصر.
- التلمساني، أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي، (٢٠٠١م)، **ديوانـــه**، تحقيــق محمــد الحبيب حشلاف ومحمد الزرهوني، المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر.
- التلمساني، أحمد بن محمد المقري، (١٩٩٧م)، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت.
- التونجي، محمد، (١٩٩٨م)، **معجم المعربات الفارسية**، ترجمة وتحقيق السباعي محمــد السباعي، (ط٢)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
- الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، (ط٤)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (١٩٧٥م).
- جان كوهن، (١٩٨٦م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمـــري، دار توبقال للنشر، المغرب.
- صلاح جرار، (٢٠٠٧م)، **قراءات في الشعر الأندلسي**، دار المسيرة للنشر والتوزيـــع، عمان.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز بن الحسن، (١٩٥١م)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي، دار إحيـــاء الكتـــب العربية، القاهرة.
- الجرجاني، عبد القاهر، (١٩٨٨م)، **أسرار البلاغة**، (ط١)، إشـــراف ومراجعـــة الـــسيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الجرجاني، عبد القاهر، (٢٠٠٠م)، **دلائل الإعجاز**، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الجويني، مصطفى الصاوي، (١٩٩٣م)، **البديع لغة الموسيقى والزخرف**، دار المعرفـــة الجامعية، مصر.
- جلال، حجازي، (١٩٧٧م)، **شعر الطبيعة في الأدب الأندلسي**، (ط٢)، المكتبة التوفيقية، القاهرة.
- ابن حجه، الحموي، (١٩٨١م)، **خزانة الأدب وغايـــة الأرب**، (ط٢)، مطبعـــة الهـــلال، القاهرة.
- الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله، (١٩٧٩م)، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت.
- الحميري، أبو عبدالله محمد بن عبدالله (١٩٧٥م)، **الروض المعطار في خيـــر الأقطـــار**، معجم جغرافي مع مسرد عام، تحقيق إحسان عباس، مكتبة لبنان، بيروت.

- الحميري، أبي الوليد إسماعيل، (١٩٨٧م)، **البديع في وصف الربيـــع**، تحقيق عبدالله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة.
- ابن خاتمة، أحمد بن علي الأنصاري الأندلسي، (١٩٧١م)، **ديوانه**، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، دمشق، سوريا.
- أبو إبراهيم علي، (١٩٨٥م)، **في محيط النقد الأدبي**، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، القاهرة.
- ابن الخطيب، لسان الدين، (١٩٣٦م)، **الإكليل الزاهر**، دار المأمون، القاهرة.
- ابن الخطيب، لسان الدين، (١٩٥٦م)، **أعمال الأعلام**، تحقيق وتعليق ليفي برفنسال، دار المكشوف، (ط٢)، بيروت.
- ابن الخطيب، لسان الدين، (١٩٦٣م)، **الكتيبة الكامنة في مـــن لقينـــاه بالأنـــدلس مـــن شعراء المائة الثامنة**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- ابن الخطيب، لسان الدين، (١٩٧٢م)، **اللمحة البدرية في الدولة النـــصرية**، منـــشورات دار الأفاق الجديدة، (ط٢)، بيروت.
- ابن الخطيب، لسان الدين، (١٩٧٣م)، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبـــدالله عنان، (ط٢)، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح، (١٩٦٠م)، **ديوانه**، تحقيق مصطفى الـــسيد غـــازي، طبعة الإسكندرية، مصر.
- الخفاجي، أبي محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان، (١٩٨٢م)، **ســـر الفـــصاحة**، (ط١)، دار الكتب العلمية، بيروت.
- بولس عواد، (٢٠٠٠م)، **العقد البديع في فن البديع**، (ط١)، دار المواسم، بيروت.
- الداية، فايز، (١٩٩٠م)، **جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربـــي**، (ط٣)، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق.
- الداية، محمد رضوان، (١٩٧٢م)، **ابن خفاجة**، المكتب الإسلامي، دمشق.
- درو، اليزابيث، (١٩٩٦م)، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة محمد إبراهيم الـــشوش، مطبعة منمية، بيروت.
- الدروبي، سامي، (١٩٨١م)، **علم النفس والأدب**، (ط٢)، دار المعارف، مصر.
- الرافعي، مصطفى صادق، (٢٠٠١م)، **تاريخ آداب العرب**، تحقيـــق جـــويري التـــوفر، (ط١)، المكتبة العصرية، الدار النموذجية.
- ابن رشيق، القيرواني، الحسن (١٩٨١م)، **العمدة في محاسن الـــشعر وآدابـــه ونقـــده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط٥)، دار الجيل، بيروت.

- ابن زرقالة، الوزير الأديب أبي جعفر أحمد، **رائق التحلية في فائق التورية**، تحقيق محمد رضوان الداية، منشورات دار الحكمة، دمشق، سوريا.
- ابن زهير، كعب، (١٩٥٠م)، **ديوانه**، صنفه الإمام أبي سعيد الحسين بن الحسين بن عبيد الله السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- الزوزني، (٢٠٠٢م)، **شرح المعلقات السبع**، (ط١)، دار التراث العربي، بيروت.
- أبو سويلم، أنور عليان، (١٩٨٣م)، **الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول**، دار العلوم، الرياض.
- السيوطي الحافظ جلال الدين عبد الرحمن، (١٩٩٨)، **بغية الوعاه في طبقات اللغويين والنحاة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان.
- الشايب، أحمد، (١٩٩١م)، **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- الشكعة، مصطفى، (١٩٧٥م)، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، دار العلم للملايين، بيروت.
- شلبي، سعد إسماعيل، (١٩٧٨م)، **البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر**، دار النهضة، القاهرة.
- ابن شهيد، أحمد عبد الملك الأندلسي، (١٩٩٧م)، **ديوانه**، جمعه وحققه محيي الدين ديب، (ط١)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- شوقي، ضيف، (١٩٨٤م)، **النقد**، (ط٥)، دار المعارف، مصر.
- الصاوي، أحمد عبد السيد، (١٩٨٨م)، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغين**، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- طلبة عبد الباقي، (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م)، **فني بين الصوغ الشعري والنسيج النثري**، مجلة كلية اللغة العربية، فرع جامعة الأزهر بالزقازيق، العدد العاشر، القاهرة.
- العبادي، أحمد مختار، (١٩٧١م)، **التاريخ العباسي والأندلسي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- عبد الدايم، صابر، (١٩٩٠م)، **التجربة الشعرية في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- عبد الدايم، صابر، (١٩٩٣م)، **موسيقى الشعر بين الثبات والتطور**، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- العربي، محمد عبد المنعم، (١٩٨٣م)، **العصر الذهبي للأدب العربي**، القاهرة.
- العسكري، أبو الهلال، (١٩٩٠م)، **ديوان المعاني**، دار الجيل، بيروت.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (١٩٧١)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفصل إبراهيم، شركة عيسى البابي الحلبي، القاهرة.
- العشماوي، محمد زكي، (١٩٨٢م)، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، (ط١)، دار النهضة العربية، بيروت.
- جابر، عصفور، (١٩٨٢م)، **الصورة الفنية في التراث النظري والبلاغي عند العرب**، دار التنوير في الطباعة والنشر، لبنان.
- ابن عقيل، عبدالله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري،(٢٠٠٤م)، **شرح ألفية ابن مالك**، دار الطلائع، القاهرة.
- أبو علي، محمد بركات حمدي، (١٩٩١م)، **البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل**، دار البشير، عمان.
- عنان، محمد عبدالله، (١٩٧٣م)، **نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين**، (ط٢)، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الغذامي، عبدالله، (٢٠٠٢م)، **الخطيئة والتفكير**، (ط١)، النادي الأدبي، جدة.
- ابن الفارض، شرف الدين عمر، (١٩٩٥م)، **ديوانه**، تحقيق ودراسة نقدية عبد الخالق محمود، عين الدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (١٩٨٩م)، **كتاب العين**، دار الهلال، بيروت.
- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، (١٩٥٢م)، **القاموس المحيط**، (ط٢)، شركة مصطفى البابي الحلبي وشركاه، مصر.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، (١٩٠٢م)، **الشعر والشعراء**، مطبعة بريل، ليدن.
- القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب، (١٩٩٥م)، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، (١٩٨٦م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، (ط٣)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
- القرطبي، ابن قوطية، (١٩٥٧م)، **تاريخ افتتاح الأندلس**، حققه وشرحه وعلق عليه وقدم له عبدالله أنيس الطباع، دار النشر للجامعيين، بيروت.
- القرعان، فايز، (١٩٩٧م)، **التشكيل البلاغي في الصورة في شعر عبيد بن الأبرص**، مجلة أبحاث اليرموك، (م ١٥)، (ع ١)، الأردن.
- قطامي، سمير بدوان، (١٩٧١م)، **إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر**، دار المعارف، القاهرة.

- سيد، قطب، (١٩٩٠م)، **النقد الأدبي**، (ط٦)، دار الشروق، بيروت، القاهرة.
- امرؤ القيس، (١٩٦٩م)، **ديوانه**، (ط٤)، دار المعارف، مصر.
- اللامي، خالد لفته، (١٤٢٤هـ)، **مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري**، (ع ٢٧)، مجلة جامعة أم القرى، مكة المكرمة.
- أبو ماضي، إيليا، (٢٠٠٤م)، **أعمال شعرية كاملة**، (ط١)، دار العودة للنشر، بيروت.
- زكي، مبارك، (١٩٩٣م)، **الموازنة بين الشعراء**، دار الجيل، بيروت.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، (١٩٨٦م)، **ديوانه**، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة.
- المراكشي، بن عذاري، (١٩٨٥م)، **البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب**، تحقيق محمد إبراهيم الكتاني، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- المراكشي، عبد الواحد، (١٩٧٨م)، **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**، ضبطه وصححه محمد سعيد العريان، ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء.
- مصطفى، الشيخ محمود، (١٩٣٦م)، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، العروض والقافية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.
- ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، (١٩٥٦م)، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر.
- ابن المعتز، عبدالله أبو العباس بن المعتز، (١٩٩٠م)، **كتاب البديع**، تقديم وشرح وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت.
- المعتز، عبدالله أبو العباس، (١٩٦٢م)، **ديوان السفارة**، تحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر.
- **المعجم الوجيز**، مجمع اللغة العربية، (١٩٩٢م)، طبعة وزارة التربية والتعليم المصرية، القاهرة.
- **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (١٩٩٧م)، (ط٢)، دار الفكر العربي، بيروت.
- المكانسي، ابن القاضي، (١٩٧٣م)، **جذوة الإقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فالس**، دار المنصور للطباعة والوراقة، المغرب.
- الملائكة، نازك، (١٩٧٨م)، **قضايا الشعر المعاصر**، (ط٥)، دار العلم للملايين، بيروت.
- مندور، محمد، (١٩٨٦م)، **الشعر المصري بعد شوقي**، طبعة وزارة التربية والتعليم، مصر.

- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن أحمد، (١٩١١م)، **لسان العرب**، طبعة دار المعارف بمصر، وأخرى دار الكتب العلمية، بيروت.
- بن منقذ، أبو المظفر أسامة بن مرشد، (١٩٨٧م)، **البديع في نقد الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت.
- المومني، قاسم، (٢٠٠٢م)، **شعرية الشعر**، (ط١)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- نور الدين حسن، (١٩٩٧م)، **الدليل على عروض الخليل**، (ط٣)، دار العلوم العربية، بيروت.
- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، (١٩٨٠م)، **نهاية الأرب في فنون العرب**، تحقيق أحمد كمال زكي ومحمد مصطفى زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- النويهي، محمد محمد، (١٩٥٩م)، **محاضرات في عنصر الصدق في الأدب**، مكتبة الجهاد الإسلامية، مكة المكرمة.
- الهاشمي، السيد أحمد، (١٩٦٥م)، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، (ط١٥)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- الهاشمي، السيد أحمد، (٢٠٠٥م)، **جواهر البلاغة**، دار المعرفة، بيروت، (مصدر).
- هلال، محمد غنيمي، (١٩٧٧م)، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة.
- هلال، محمد غنيمي، (١٩٩٧م)، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر.
- أحمد، هيكل، (١٩٧٠م)، **الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة**، (ط٥)، دار المعارف، مصر.

Vision & Formation (Versification) In
The poetry of Ibn Khatimah AI Ansari Al Andalusi

Prepared by:
Sa'd Mashi A1 Enizi

Supervised by:
Dr. Hamdi Mansour

This study has handled the vision and versification in the poetry of Khatimah A1 Ansari A1 Andalusi. The study depended on a copy of the (Diwan) anthology of the poet collected and verified by Dr. Mohammad Radwan A1 Daieh, then I explained, analysed the poetical texts followed by critisim, with the view of identifying their composition and how far they reveal the poet's visions and his character, guided by early & contemporary critics opinion.

The study covered five chapters preceded by a preface that tackled his age, his environment, teachers, students, knowledge, literature, and his status among his contemporaries, style and his poetic language.

The first chapter dealt with the poet's visions through his verbal & rhetorical formation, the second one dealt with way of composing the rhetoric images, the third dealt with rhetoric aspect and its effect on the poet's vision. The fourth one tackled the musical aspect while the last one was a sort of application study of models representing the most significant domains the poet has approached. The conclusion covered a summary of the topics the study has included.